الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية كليـــة الآداب والعلوم الإنسانية

قســـــم اللغـــــة لعربيـــــة

الرقم التسلسلي: .....

رقـــم التسجيل:.....

الإيقاع في إلياذة الجزائر لمفدي زكريـــاء

- دراســـة إيقاعيـــة دلاليـــة-

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

شعبة: الدراسات البلاغية

إعـــــدادالطالب:

عبد الحميد بوفاس

إشـــــراف الدكتور:

عـــزيـــز لعكايشـــي

لجنـــة المناقشـــة:

أ/د:رابـــــــح دوب	جامعة الأمير عبد القادر -قسنطينة-	رئيســـا
د/:عزيـــز لعكـــأيـــــشي	جـــامعـــة منتـــوري-قسنطينـة-	مشرفا ومقررا
د/بـــاديس فـــوغـــالـــي	المركز الجـامعـي أم البواقـــي	عضـــوا مناقشا
د/:يـــوسف وغليســـــي	جـــامعـــة منتـــوري-قسنطينـة-	عضـــوا مناقشا

السنة الجامعية: 2007/2006م

1428/1427هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

شكر:

لا يسعني في هذا المقام إلا أن أتفضل بجزيل الشكر، إلى كل من:
-أساتذتي الأفاضل- دون استثناء أحد منهم،وفي جميع المراحل- الذين احترقت عقولهم وقلوبهم من أجل تعليمنا وتربيتنا وإنارة الدرب لنا.
- د.عزيز لعكايشي أستاذي ومشرفي، الذي كان رجلا يسكته الحلم ،وينطقه العلم ،فليعذرني إن قصرت في شكري له،على ما قدمه لي من مساعدات وتوجيهات ونصائح ثمينة،وعلى ما خصني به من معاملة خاصة ومتميزة.
- أعضاء لجنة المناقشة الموقرة على قبولها مناقشة هذا البحث ، والسهر على تتبع الهنات والعثرات التي وقعت فيها ،فليعذروني جميعا ، فأنا طالب علم مبتدئ ،ولن أكتسب آليات البحث العلمي الصحيحة إلا بفضل الملاحظات المقدمة من طرف أساتذتي الذين كان همهم أن يروا طلبتهم سعداء .
- مسؤولي وموظفي جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية ،وكذا قسم اللغة العربية.
- والديَّ الكريمين و كل أفراد عائلتي ،على ما قدموه لي من مساعدات – على اختلافها- وعلى ما ضحوا به من أجل إسعادي.
- الأقارب والأصدقاء والأحباب ،وخاصة : نصر الدين اعزيون،ونوار بوحداد ،ومحمد كباش، وبو القايلة السعيد وعمار، وصالح مخلوف ،والعم صالح خربوش.
- زملائي في المهنة ،و في الدراسة .
- الأشخاص الذين ساعدوني – ولو بكلمة طيبة- في إنجاز هذا البحث.

فإلى كل هؤلاء جميعا أسمى تحيات التقدير والاحترام،ودعواتي المباركة لهم بأن يجعل الله تعالى صنيعهم في ميزان حسناتهم ،وأن يفرج عنهم كرباتهم في الدارين.

عبد الحميد بوفاس.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إهداء

أهدي هذا الجهد المتواضع إلى :

- الوالدين الكريمين ،وخاصة والدتي ،التي أتمنى لها الشفاء العاجل.
- كل أفراد عائلتي،وأزواجهم،وأبنائهم ،وبناتهم.
- كل الأقارب والأصدقاء.
- أساتذتي الذين درسوني في الجامعة.
- جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية .
- إلى كل نفس تقدِّر العلم وتجلّه.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المقدمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

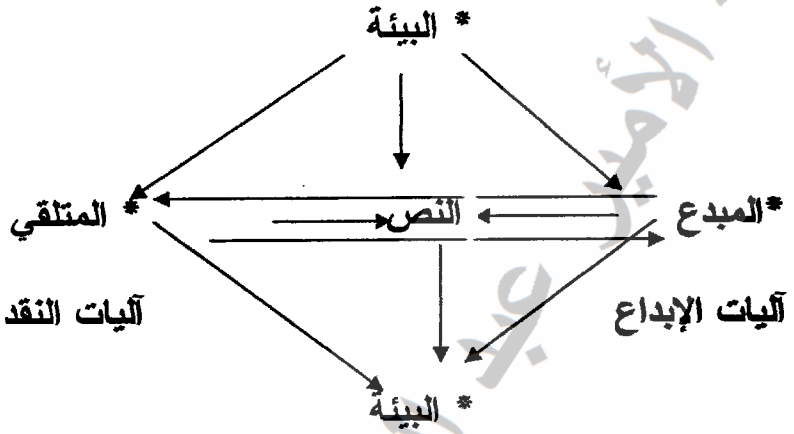
المقدمة:

تختلف النصوص الأدبية،في قيمتها الفنية، باختلاف المناهج المتبعة فيها ،من خلال أخذها بجانب دون آخر ،أو من خلال تغليب عناصر على أخرى، في العملية النقدية.وعليه تتحكم زوايا المعالجة في رصد الجوانب الفنية والكشف عنها في العمل الإبداعي.

كما أن فاعلية التأثير ،في القارئ تقوى أو تضعف، بحسب ما يوظفه المبدع ذاته من أدوات فنية، تنم عن وعيه بالتجربة الفنية المعبر عنها.

أضف إلى ما سبق، فاعلية المتلقي ،في فهم وتوجيه دلالات العمل المنتج، وفي تفسير حيويته والكشف عن خصوصيات الحركة فيه،بفعل آليات التلقي والقراءة.

وبناء على ما سبق، فإن العمل الفني يعد نقطة تقاطع أو مساحة التقاء، بين كل من المبدع والمتلقي، على حد سواء.وهذا ما يوضحه المخطط الآتي:



ومن العناصر التي تحدث عنها الأدباء والنقاد والدارسون، في محاولة الكشف، عن الجوانب الفنية في العمل الإبداعي، أو بالأحرى تقييمه ،نجد: قضايا اللفظ والمعنى والشكل والمضمون والوزن والقافية والخيال والصورة الأدبية والموسيقى والإيقاع.

وقد كانت تلك الدراسات تحمل بعض التباين والاختلاف، بين باحث وآخر وبين عصر وآخر، إلا أنها تتفق جميعا في غايتها، من محاولة فهم العمل الإبداعي واستكناه عناصر الجمال فيه، في ظل ارتباطه بصاحبه والمتلقي والظروف التي أنتجته، ومن ثمة المساهمة في خلق رؤية نقدية شاملة أو تكاد تكون.

ومن دون شك، فإن الدراسات المتعلقة بالأدب الجزائري، لا تقل أهمية عن نظيراتها ،في الآداب الأخرى، إذ تمكنت تلك الدراسات من الكشف عن الجوانب الفكرية والفنية، في النتاج الأدبي الجزائري.

وتبقى تلك المجهودات مصدرا خصبا في الدراسة من جهة، وقابلة للإثراء والإضافة، من جهة أخرى.

ولعله من الجوانب المهمة والمساعدة، في فهم النص وتتبع خيوطه الدلالية ،في علاقتها بالأنساق التعبيرية، نجد الظاهرات الإيقاعية.و إن كان من خصوصية لهذه الخيرة، فإنها تجمع بين عناصر متعددة ومتنوعة، تشغل مجالا واسعا في العمل الإبداعي.

ومن أهم تلك العناصر الداخلة، في مجال الظاهرات الإيقاعية : العناصر الصوتية والعروضية والنحوية والبلاغية ،كل في تشابك دلالي غير مفصول عن السياق العام للعمل الإبداعي.

وفي ظل ما يلاحظ من قيمة الظاهرات الإيقاعية وصعوبتها وتعقدها، من خلال ما تشتمل عليه من عناصر سبق ذكرها، وفي ظل ما تكتسبه بعض الأعمال الأدبية الجزائرية من أهمية، وخاصة إلياذة

الجزائر للشاعر العملاق (مفدي زكرياء) ،تطرح إشكالية البحث نفسها، ويراها الدارس ضرورة ملحة حيث تعد الإلياذة مفخرة الجزائر ونتاجا عبقريا فريدا من نوعه،لكن حسب تقديري لم تخصص لها – الإلياذة– دراسة مستقلة،تكشف عن مختلف الظاهرات الإيقاعية فيها ،وما تحمله من دلالات في ظل تقاطع العناصر الصوتية والعروضية والنحوية والبلاغية.

والسؤال الرئيس ما حظ الإلياذة من الظاهرات الإيقاعية؟ ثم إذا كان الإيقاع أهم عنصر في الموسيقى ،فهل فعلا أن الإيقاع الشعري هو الإيقاع الموسيقي؟

كما انه في ظل بعض المفاهيم النقدية، وخاصة منها مفهوم الشعر ،حيث نجد اتفاقا حول ضرورة توفر الوزن – على اختلاف مكوناته– يواجهنا سؤال بالغ الأهمية ،وهو هل أن الإيقاع الشعري مرادف للإيقاع العروضي؟

وفي ظل السؤالين السابقين نجد أنفسنا أمام أسئلة حتمية، أهمها: ما المقصود بالإيقاع الشعري ؟وأين يكمن؟ وما هي أهم العناصر المساهمة في تشكيله في الإلياذة؟ وهل فعلا أن نظم الإلياذة على بحر خليلي ،يجعلها أقل أهمية –من الناحية الفنية – وأقل احتفاء بالظاهرات الإيقاعية؟و هل فعلا يبقى الطرح القاضي بتميز الإلياذة بعقم إيقاعي، كما ذهب إليه بعض الدارسين ؟

وفي ظل تعلق الإيقاع الشعري بالإيقاعين العروضي والصوتي، هل يبقى الإيقاع في العمل الإبداعي مجرد تكرار بنى عروضية على مسافات معينة؟ أو مجرد تكرار أصوات أو مقاطع متراصة وموزعة بطرق معينة، وفي أماكن خاصة، بغض النظر عما تحمله تلك العناصر من دلالات ؟أم هل يجب أن ينظر إلى الإيقاع في علاقته بالمعنى؟وفي ظل اختلاف الأنساق اللغوية والبنى التركيبية، هل تختلف دلالات الظاهرات الإيقاعية ؟ومن ثمة ،ألا يمكن أن نجد مسوغات، تثري الدلالة النحوية في علاقتها بأنواع التراكيب ذاتها؟

كما انه في ظل الحديث عن الجوانب الدلالية للإيقاع، في علاقتها بالدلالة العامة للخطاب الأدبي، هل يمكن أن نجد مسوغات لإمكانية إيجاد علاقة بين الإيقاع والبلاغة ،لارتباط الأول بعمليات التبليغ والإبلاغ؟.

ولعل الأسئلة كثيرة والإشكاليات متعددة ،تعدد الظاهرات الإيقاعية ذاتها،وأملنا أن يجيب هذا البحث عما طرح منها، أو على الأقل يكشف عما يمكن أن يكون من صميم الإشكاليات في الدرس الإيقاعي.

وبناء على ما سبق بيانه، جاء اختياري للبحث ،في نتاج شعري جزائري ،وهو إلياذة الجزائر للشاعر الجزائري مفدي زكرياء،محاولا فيه تبيين حظها من الظاهرات الإيقاعية، وما حققته من جوانب دلالية،في ظل ارتباطها بالدلالات العامة للإلياذة، وكذا مختلف السياقات الواردة فيها،وفق بحث عنونته ب:

الإيقاع في إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء
دراسة إيقاعية دلالية.

وأما عن آفاق هذا البحث وفرضياته، فإني آمل أن :

ا) يوضح أهم الظاهرات الإيقاعية في إلياذة الجزائر، ويكشف عن مختلف العناصر المكونة لها ،ويشير إلى مختلف الدلالات التي حققتها في الإلياذة.

ب) المساهمة في إجلاء الغموض عن مصطلح الإيقاع الشعري، في ظل تداخله بمصطلحي الإيقاع الموسيقي والإيقاع العروضي.

ج)بيان مرونة النظام العروضي العربي وثرائه ،باعتباره نظاما رياضيا دالا ،لا يزال يخفي الكثير من الأسرار، تنم عن عبقرية الخليل بن احمد الفراهيدي .

د) فتح المجال لإمكانية تعزيز الجوانب الدلالية للإيقاع في الشعر ،ومن ثم تعزيز الحديث عن إبلاغية الإيقاع .

ه)فتح المجال أيضا لاستثمار التراث العربي ،كونه يزخر بمعارف قابلة للإثراء والتوسع، خاصة ما يتعلق بتطوير الدلالة النحوية ،في علاقتها بنوع التركيب من جهة ،والسياق الوارد فيه ،من جهة أخرى.وقد شكلت جهود عبد القاهر الجرجاني ملمحا أسلوبيا مبكرا في ذلك.

و)إمكانية المقارنة – مستقبلا– بين الإيقاع المشكل، بفعل مختلف العناصر ،خاصة منها الصوتية،و النحوية،و العروضية ،والبلاغية ،حتى يمكن معرفة أكثر العناصر فاعلية، في تفسير الحركة الإيقاعية في الإلياذة، بصفة خاصة، وفي الشعر بصفة عامة.

الجزائر للشاعر العملاق (مفدي زكرياء) ،تطرح إشكالية البحث نفسها، ويراها الدارس ضرورة ملحة حيث تعد الإلياذة مفخرة الجزائر ونتاجا عبقريا فريدا من نوعه،لكن حسب تقديري لم تخصص لها – الإلياذة– دراسة مستقلة،تكشف عن مختلف الظاهرات الإيقاعية فيها ،وما تحمله من دلالات في ظل تقاطع العناصر الصوتية والعروضية والنحوية والبلاغية.

والسؤال الرئيس ما حظ الإلياذة من الظاهرات الإيقاعية؟ ثم إذا كان الإيقاع أهم عنصر في الموسيقى ،فهل فعلا أن الإيقاع الشعري هو الإيقاع الموسيقي؟

كما انه في ظل بعض المفاهيم النقدية، وخاصة منها مفهوم الشعر ،حيث نجد اتفاقا حول ضرورة توفر الوزن – على اختلاف مكوناته– يواجهنا سؤال بالغ الأهمية ،وهو هل أن الإيقاع الشعري مرادف للإيقاع العروضي؟

وفي ظل السؤالين السابقين نجد أنفسنا أمام أسئلة حتمية، أهمها: ما المقصود بالإيقاع الشعري ؟وأين يكمن؟ وما هي أهم العناصر المساهمة في تشكيله في الإلياذة؟ وهل فعلا أن نظم الإلياذة على بحر خليلي ،يجعلها أقل أهمية –من الناحية الفنية – وأقل احتفاء بالظاهرات الإيقاعية؟و هل فعلا يبقى الطرح القاضي بتميز الإلياذة بعقم إيقاعي، كما ذهب إليه بعض الدارسين ؟

وفي ظل تعلق الإيقاع الشعري بالإيقاعين العروضي والصوتي، هل يبقى الإيقاع في العمل الإبداعي مجرد تكرار بنى عروضية على مسافات معينة؟ أو مجرد تكرار أصوات أو مقاطع متراصة وموزعة بطرق معينة، وفي أماكن خاصة، بغض النظر عما تحمله تلك العناصر من دلالات ؟أم هل يجب أن ينظر إلى الإيقاع في علاقته بالمعنى؟وفي ظل اختلاف الأنساق اللغوية والبنى التركيبية، هل تختلف دلالات الظاهرات الإيقاعية ؟ومن ثمة ،ألا يمكن أن نجد مسوغات، تثري الدلالة النحوية في علاقتها بأنواع التراكيب ذاتها؟

كما انه في ظل الحديث عن الجوانب الدلالية للإيقاع، في علاقتها بالدلالة العامة للخطاب الأدبي، هل يمكن أن نجد مسوغات لإمكانية إيجاد علاقة بين الإيقاع والبلاغة ،لارتباط الأول بعمليات التبليغ • الابلاغ؟.

ولعل الأسئلة كثيرة والإشكاليات متعددة ،تعدد الظاهرات الإيقاعية ذاتها،وأملنا أن يجيب هذا البحث عما طرح منها، أو على الأقل يكشف عما يمكن أن يكون من صميم الإشكاليات في الدرس الإيقاعي.

وبناء على ما سبق بيانه، جاء اختياري للبحث ،في نتاج شعري جزائري ،وهو إلياذة الجزائر للشاعر الجزائري مفدي زكرياء،محاولا فيه تبيين حظها من الظاهرات الإيقاعية، وما حققته من جوانب دلالية،في ظل ارتباطها بالدلالات العامة للإلياذة، وكذا مختلف السياقات الواردة فيها،وفق بحث عنونته ب:

الإيقاع في إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء
دراسة إيقاعية دلالية.

وأما عن آفاق هذا البحث وفرضياته، فإني آمل أن :

ا) يوضح أهم الظاهرات الإيقاعية في إلياذة الجزائر، ويكشف عن مختلف العناصر المكونة لها ،ويشير إلى مختلف الدلالات التي حققتها في الإلياذة.

ب) المساهمة في إجلاء الغموض عن مصطلح الإيقاع الشعري، في ظل تداخله بمصطلحي الإيقاع الموسيقي والإيقاع العروضي.

ج)بيان مرونة النظام العروضي العربي وثرائه ،باعتباره نظاما رياضيا دالا ،لا يزال يخفي الكثير من الأسرار، تنم عن عبقرية الخليل بن احمد الفراهيدي .

د) فتح المجال لإمكانية تعزيز الجوانب الدلالية للإيقاع في الشعر ،ومن ثم تعزيز الحديث عن إبلاغية الإيقاع .

ه)فتح المجال أيضا لاستثمار التراث العربي ،كونه يزخر بمعارف قابلة للإثراء والتوسع، خاصة ما يتعلق بتطوير الدلالة النحوية ،في علاقتها بنوع التركيب من جهة ،والسياق الوارد فيه ،من جهة أخرى.وقد شكلت جهود عبد القاهر الجرجاني ملمحا أسلوبيا مبكرا في ذلك.

و)إمكانية المقارنة – مستقبلا– بين الإيقاع المشكل، بفعل مختلف العناصر ،خاصة منها الصوتية،و النحوية،و العروضية ،والبلاغية ،حتى يمكن معرفة أكثر العناصر فاعلية، في تفسير الحركة الإيقاعية في الإلياذة، بصفة خاصة، وفي الشعر بصفة عامة.

ز)بيان تقاطع وتداخل العلوم والمعارف، في تفسير الظاهرات الفنية ،كونها نشاطا إنسانيا بالدرجة الأولى.وعليه ضرورة توسيع الرؤية النقدية، في تقييم العمل الفني لتحقيق فهم أكثر عمقا وشمولية.

ح) تثمين دراسات وجهود الباحثين – والتي لا تنكر– المتعلقة بالجوانب الفنية في الأدب الجزائري .

أما عن **الهدف** من هذا البحث، فهو دراسة أهم الظاهرات الإيقاعية في إلياذة الجزائر، دراسة استقرائية تحليلية، و أيضا الوقوف على مختلف الدلالات المحققة، في ظل مختلف العناصر المشكلة للظاهرات الإيقاعية في إلياذة الجزائر.ومن ثمة الوقوف على أهمية الإيقاع الشعري، وبيان كيف يساهم في تفسير العمل الإبداعي وإثراء دلالاته، في ظل علاقته بصاحبه والمتلقي على حد سواء.

وفي ظل إجلاء الغموض عن مصطلح الإيقاع في الشعر، عنه في الموسيقى والعروض، وفي ظل كذلك رصد مختلف الظاهرات الإيقاعية، وما تحققه من جوانب دلالية في الإلياذة، نقف على القيمة الفنية لها.

أما عن **الأسباب** التي جعلتني أختار هذا الموضوع، الجامع بين تخصصات متعددة، فهي:

1) قلة الدراسات المتعلقة بالظاهرات الإيقاعية في إلياذة الجزائر.

2)أما ما يتعلق بدراسة إلياذة مفدي زكرياء بالذات،فقد كان تنبيها من أستاذي المشرف الدكتور عزيز لعكايشي، الذي ما إن طرحت عليه فكرة الإيقاع في الشعر الجزائري، لم يتوان في إرشادي إلى إلياذة الجزائر، خاصة بعد أن لاحظ في وعلي نوعا من الحيرة، في اختيار النموذج التطبيقي.

وقد أشار الأستاذ خليفة بوجادي إلى مختلف العناصر التي لم تدرس في الإلياذة، وذكر منها الجوانب العروضية والصوتية ،حيث قال:"ولذا عنّ للبحث أن يذكر القضايا العالقة التالية، عساها تحظى بأقلام تقف عندها: ...دراسة المقاطع الصوتية مع المقاطع العروضية حسب ما جاء في نظريات الإيقاع الحديثة..."(1)

3)النظرة المتعلقة بالإيقاع في الأدب، على انه مجرد نغم ،أو جرس نحسه أثناء كلام موزون، مما يكون له وقع، يستحسنه السمع أو ينبو عنه.وبذلك كان لزاما النظر في حقيقة الإيقاع، وتوسيع النظرة إليه، وعدم حصره في مجرد الإحساس بنغم معين.

4)التداخل الموجود بين مصطلح الإيقاع الشعري ومصطلحي الإيقاع الموسيقي والعروضي.

5) التباين الموجود حول أهم العناصر المشكلة للظاهرات الإيقاعية، وربطها في بعض الأحيان بالوزن والقافية فقط،أو بأصوات الحروف مفردة، دون النظر إلى ما ورد قبلها أو بعدها، سواء في اللفظة المفردة أو في التركيب.

6) إنكار بعض الدارسين للدلالة المحققة،بفعل العناصر المشكلة للظاهرات الإيقاعية.

7)ذهاب بعض الدارسين إلى القول بقصور الرؤية الخليلية، في تفهم نظرته للوزن وبعض المسائل المتعلقة بالأصوات .

8)إن بعض الدراسات التي تناولت قضايا التجديد في إيقاعات الشعر العربي وعروضه ،اتخذت تقريبا مسلكا واحدا ،وهو محاولة تقديم رؤية مغايرة لنظام الخليل بن احمد الفراهيدي، من اجل تجسيد نموذج بديل، يقوم على أساس إلغاء النموذج السابق (الخليلي)، ولم تحاول فهم وتفهم ما جاء به الخليل ،ولم تحاول كذلك تفسيره وفق رؤية، تثمنه وتجعله قابلا لقراءات متعددة ،بدل التحامل عليه وتهمه بالقصور،"وجدة الخليل دائمة الاستمرار تمور بفيض غامر من الثراء والعطاء ."(2)

---

1)خليفة بوجادي، الثابت اللساني في إلياذة الجزائر بين المنظور الوظيفي والاتجاه الأسلوبي، مطبعة دار هومة ،العلمة ، 2001م، ص/160،161.

(2) د.أحمد كشك ،محاولات للتجديد في إيقاع الشعر،ط(1) ،1985م،ص/5.

9)تثمين الرؤية التي توصل إليها بعض الدارسين، في تفسيرهم للإيقاع من زوايا مختلفة كالمنظور الرياضي والصوتي، أو ما يتعلق بقضايا التنغيم.

* ظاهرة التنغيم
* تنغيم التعجب.
*تنغيم الاستفهام.
*جدول الإحصاء.
* ملاحظات ونتائج.

-الفصل السادس: التقطيع العروضي للإلياذة.

-الفصل السابع:إيقاع الوزن.

- أنواع العروض والضرب .
- اضرب المتقارب .
- تحليل النتائج.
- نسب شيوع الزحافات والعلل.
- من خصوصيات البنية العروضية للمتقارب.
- المقاطع الصوتية ضمن البنية العروضية.
- تحليل وتعليق.
- إيقاع المتقارب ودلالاته.
- إيقاع الشكل الأول ودلالاته.
- إيقاع الشكل الثاني ودلالاته.
- إيقاع الشكل الثالث ودلالاته.
- ملاحظات وتعقيبات.
- إيقاع الزحافات والعلل ودلالاتها.

الفصل الثامن: إيقاع القافية.

- تعريفات.
- تحديد قوافي الإلياذة.
- تصنيف قوافي الإلياذة باعتبار الحروف والحركات ..
- أهم النتائج
- شرح وتحليل النتائج.
- تفسير رياضي دلالي للترميز العروضي.
- ظاهرة المبادلات الصوتية وانسجام الإيقاعات.
- إيقاع القوافي باعتبار الاستعمال.
- تصنيف الروي باعتبار المخارج الصوتية.
- ظاهرتا التصريع والتقفية.
- إيقاع القوافي الداخلية.
- إيقاع اللازمة.

الخاتمة.

قائمة المصادر والمراجع.

ملخص البحث باللغة الفرنسية.

الفهرس.

وقد جاء ترتيب الفصول بهذه الكيفية، بدءا بالعناصر الإيقاعية الصوتية لأن اللغة، باعتبارها وسيلة تعبير وتبليغ وإفهام، هي ذات طابع صوتي بالدرجة الأولى،كما أن العناصر الصوتية تتجسد في اللفظة المفردة، قبل التركيب ،أضف إلى ذلك طبيعة النطق الذي يكون حروفا فكلمات ثم جملا.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

10)محاولة تقديم قراءة للتراث في ظل وجود روافد معرفية جديدة، وبذلك إثراء التراث لا إلغاؤه، ومن ثمة ،لا تكون الحداثة مبنية على أساس ما يتحقق من مفارقات، بين التراث والمعرفة الجديدة.

11)أهمية الإلياذة ذاتها،فالحديث عن إلياذة الجزائر، هو حديث عن تاريخنا الثقافي والأدبي ،وحديث عن تاريخ مجيد لثورة هي من أعظم الثورات في العالم.كما جسدت الإلياذة أهم مقومات الشخصية الجزائرية العربية المسلمة التي ميزتها عن غيرها من الشخصيات، وحفظتها من الذوبان فيها.

وعليه فإن الإلياذة هي جزء من ذاكرة الأمة الجزائرية ،إنها تشكل ذاكرة إيقاعية قائمة على التفاعل والجدل الدائم، بين مختلف العناصر الصوتية والنحوية والعروضية والبلاغية، كما قامت على تنوع الأحداث، من تاريخية وسياسية وثقافية واجتماعية ودينية، فصحبها تنوع في الإيقاع .

وبذلك تعتبر الإلياذة قصة الجزائر المناضلة تجسدت عبر آليات ثورية ،وكذا تعد منظومة إيقاعية متفاعلة، قائمة على ثنائيات أساسها الوحدة والتنوع.

فبمجرد سماع كلمة إلياذة، نحس بوقع خاص في النفوس ،إذ تتمثل أمامنا صور كثيفة، ودلالات غزيرة لتاريخ عظيم وكفاح مرير وثورة شعب باسل ،جسد في ظلها معاني الصمود، والمقاومة، والإخلاص، والتحدي، والعزم ، والإيمان، ورفض الذل، والهوان، والإشعاع العلمي، والسبق الحضاري. فكل هذه المعاني وغيرها يستحضر في الذاكرة والأذهان، قبل أن نقرأه في الإلياذة.

فلم تبق الأحداث فقط، بعظمتها، والثورة بوسائلها ،من بنادق ورصاص ورشاشات ،وكذا الشعب بهجومه وصرخاته محدثا لإيقاع منسجم،يترجمه الانسجام على مستوى الذات ،من خلال المواقف الثورية والحماسية والبطولية ،بل حملت لهجة مفدي زكرياء دوي المدافع، في عباراتها،وصوت الرصاص في حروفها، وسما قاتلا في معانيها ،فكان لها وقع شديد في نفوس الأعداء .

وكما خلقت لغة مفدي شعورا بالقوة والطمأنينة والنصر ،أثارت أيضا، تلك اللغة حقدا دفينا لدى الأعداء، وأشعرتهم بالخوف والحيرة والقلق والانهزام.

فقد كانت الإلياذة تحمل إيقاعا ،يتآزر فيه الصوت والكلمة والعبارة و الدلالة ،على اختلاف المواقف والسياقات، كما يتآزر الجندي القائد مع الفلاح البسيط،وتتآزر المرأة مع الرجل، و يتآزر الشاب مع الشيخ ،وكل يسعى لتحقيق هدف أسمى، هو نيل الاستقلال والحرية.

كما أن الإلياذة، في لغتها، لم تقف عند حدود مخاطبة بني البشر، بل راح الشاعر يستنطق الجمادات ومظاهر الطبيعة، فناشدت كلماته الرياح لتعصف، والرعود لتقصف،ولتردد مع الشاعر وتقول: إن الشعب الجزائري شعب أبي وشجاع، وإنه شعب سئم الحياة، في ظل الشقاء والهوان .ومن ثمة أضيف للإلياذة إيقاع آخر، إنه إيقاع الكون والطبيعة.

ومن خلال الأسباب السابقة يأتي هذا البحث، ليكون إضافة تجسد ما لم يدرس في الإلياذة ،على أن يثمن بتقييم وتقويم ،يجعلانه يستثمر في دراسات أخرى.

ولعل اطلاعي المحدود ،حول ما كتب عن إلياذة الجزائر، في كتب مستقلة، لم يقدني إلا على العثور على كتابين .أولهما :تأملات في إلياذة الجزائر، للأستاذ" بلحيا الطاهر" ،وقد جاء الكتاب في(145) صفحة، صادر عن المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر ،سنة 1989م .

وثانيهما: الثابت اللساني في إلياذة الجزائر بين المنظور الوظيفي والاتجاه الأسلوبي، للأستاذ "خليفة بوجادي" .وقد جاء هذا الكتاب في (165) صفحة ،طبع بمطبعة دار هومة، بالعلمة ،سنة 2001م.

وعلى هذا الأساس كانت القلة ،إن لم اقل الندرة، في إفراد مؤلفات مستقلة، هي الطابع المميز لإلياذة الجزائر، رغم كونها تنم عن عبقرية شاعر وأمة، في ذات الوقت.

بينما نجد مقالات متعددة و متنوعة ،تحدثت عن إلياذة الجزائر ،وقد بثت في جرائد ومجلات، أو كانت ضمن بحوث أخرى، تتعلق بأدب مفدي زكرياء ،بصفة خاصة ،أو بالأدب الجزائري، بصفة عامة، وقد أشرت إليها في قائمة المصادر والمراجع.

وأما **عن المنهج** الذي سأسلكه في هذا البحث، فهو المنهج الاستقرائي التحليلي، مستعينا بالإجراءات الإحصائية والمقارنة .وفي ظل هذا المنهج إن شاء الله – يتم الكشف عن الظاهرات الإيقاعية في إلياذة الجزائر ،والوقوف على أهم العناصر المساهمة في تشكيلها ،إضافة إلى إبراز ما حققته تلك العناصر،من جوانب دلالية ،في علاقات متنوعة ،تتعدى حدود الصلة الكائنة بين العناصر ذاتها، لتفسر في ظل علاقتها بالإلياذة .

أما عن **المحاور الأساسية** التي ارتكز عليها هذا البحث ،فقد كانت ثلاثا:

وقد كان هذا التمهيد النظري مبثوثا في هذا الفصل، لاقتران الجانب التطبيقي بمختلف المفاهيم النظرية المقدمة، ومن ثمة، الوقوف على ما تحقق من خصوصيات في قوافي الإلياذة، مما قد حدده العروضيون والبلاغيون والنقاد والدارسون ،في التنظير لعلم القافية، ولهذا كان هذا الاقتران مجسدا في هذا الجزء ،علاوة على المقارنة التي كانت بين نظام المتحركات والسواكن وبين النظام المقطعي في القوافي ، ليتم في ظلهما الكشف عن خصوصياتها، وبيان الفرق أو التماثل الموجودين بينهما، في ظل المفاهيم النظرية المقدمة.

وبنا على ما سبق، فقد قمت بتحديد مقاطع القوافي في الإلياذة بأكملها ،وتصنيفها حسب حروف الروي، وحسب الحركات، وحسب الاستعمال، وحسب المخارج الصوتية، مشيرا إلى دلالات كل التشكيلات المحددة في كل تقسيم مما سبق .

وفي ظل الحديث عن العناصر السابقة في القافية وكذا الوزن ،انجلت أهمية المتحركات والسواكن في النظام الخليلي، فما كان إلى أن قدمت تفسيرا رياضيا، يكشف عن أن البنية العروضية هي ترميز رياضي دال.

وبما أنني تحدثت، فيما سبق من فصول، عن أهمية المصوتات والصوائت ، فقد عززت تلك الفكرة بالحديث عن الحركة الإيقاعية، التي يمكن أن تحدثها هذه المكونات في عنصر القافية. كما أشرت إلى قضية المبادلات الصوتية الحادثة في المصوتات، في قوافي الإلياذة.

وإذا كانت القوافي تشكل مركز تكثيف موسيقي ،وملمحا من ملامح الانسجام، في النص الشعري، فإن الشعراء عمدوا إلى التفنن في ذلك التوظيف، فكان أن نوعوا في أماكن تواجد القوافي، فاخترعوا ظاهرات،تنم عن حذقهم ومهارتهم في الإبداع، فكان منها التصريع والتقفية .

وعليه فقد حاولت، في ظل الظاهرتين السابقتين، والجامعتين بين خصائص العروض والبلاغة، التحدث عن مكونات وخصوصيات البنية الإيقاعية للتصريع والتقفية ،وما حققتاه من جوانب دلالية، في الإلياذة. فكان أن اتبعت نفس الطريقة المنتهجة في إيقاع القافية ،وذلك لنفس الأسباب السالفة الذكر.

وكما بينت سابقا ،أنه للأهمية الكبيرة التي تحققها القوافي، في النص الشعري ،فإنه من دون شك توجد تنظيمات صغرى، تدخل ضمن تكوين النظام العام للقوافي ،من خلال توزيعها في أماكن مختلفة من النص.وهذا ما ختمت به البحث ببيان إيقاع القوافي الداخلية،ومن ذلك إيقاع اللازمة، وما تشكله من علاقة بالقوافي الخارجية.

- ثالثا : الخاتمة

وقد رصدت فيها مختلف النتائج و الخلاصات التي أمكن التوصل إليها،في حدود ما سمحت به معرفتي البسيطة وقدرتي المحدودة..

وبناء على الوصف السابق تم وضع خطة البحث ،وهي كما يأتي:

- **المقدمة.**
- **مدخل إلى الإيقاع.**
- **الفصل الأول: الصوت كمؤثر إيقاعي.**
  * الدلالة الصوتية.
  * الفصاحة وقضايا الصوت.
- **-الفصل الثاني:الشعر والظاهرات الإيقاعية.**
  *قضايا الإيقاع من خلال مفهوم الشعر في القديم.
  * إشكالية العلاقة بين الوزن والمعنى.
- **الفصل الثالث:من مظاهر الخروج عن النسق الشعري القديم.**
  *من مظاهر التجديد في إيقاعات الشعر العربي قديما.
  *محاولات التجديد في إيقاعات الشعر العربي القديم.
- **-الفصل الرابع: مفهوم الإيقاع.**
- **الدراسة التطبيقية:**

الفصل الخامس: الإيقاع الصوتي.

* بين الإيقاعين الأفقي والعمودي.

مدخل – أهم الفصول – خاتمة.

أولا: المدخل.

وقد خصصته للحديث عن تعقد الظاهرات الإيقاعية وتداخلها وتشابكها ،محاولا توضيح هذه السمات فيها ،وذاكرا مختلف العلوم والمعارف والتخصصات التي تشكل محاور تقاطع معها ،ومبينا كيف يمكن الاستفادة منها لتقديم تفسير، يمكن من فهمها والوقوف على أسس تشكيلها، ومن ثمة ،فهم سر حيوية العمل الإبداعي، وإدراك طبيعة الحركة فيه.كما يتم في ظل هذا الفصل بيان الفرق بين الإيقاع في الشعر عنه في الموسيقى والعروض.

ثانيا:أهم الفصول .

يشتمل البحث على ثمانية فصول :

– الفصل الأول:

وخصصته للحديث عن الدلالة الصوتية، وقد حاولت رصد بعض آراء العلماء والدارسين العرب، خاصة في القديم، لأبين مختلف الجوانب الدلالية التي ارتبطت بها الأصوات، على اختلافها واختلاف مواطنها ، وتنوع علاقتها باللفظ أو بالتركيب أو بالنص الأدبي ،من جهة ،وعلى تنوع تلك الدلالات بتنوع التفسيرات،بين لغوية و غير لغوية ،من جهة أخرى.

وقد حاولت فيه تبيين جانبا من القضايا الصوتية ،من خلال مسالة الفصاحة، محاولا استنتاج ما يتعلق ببعض العناصر الصوتية في اللفظة المفردة ،أو في التركيب ،من أمور، يمكن أن تؤسس للظاهرات الإيقاعية في الأدب، خاصة منها : الانسجام والإئتلاف والتنافر والمخارج والطول أو القصر في الكلمات.

–الفصل الثاني:

وبعد الحديث عن بعض القضايا الصوتية، المساهمة في تشكيل الظاهرات الإيقاعية، من خلال مختلف التشكيلات التي يمكن أن تخلقها الأصوات، في علاقتها بمعان معينة ،بفعل تواردها في أنساق لغوية مختلفة ،انتقلت إلى الحديث عن قضايا الإيقاع من خلال بعض المفاهيم (التعريفات) التي افرزها التراث العربي .حيث حاولت استنباط أهم العناصر التي تشكل أنظمة ضمن الظاهرات الإيقاعية، أو تكون بمثابة خصائص وسمات مجسدة فيها.

وفي ظل الانتقال من الحديث عن بعض العناصر الإيقاعية في الكلام، إليها في الشعر كعمل فني متميز ،تصادفنا إشكالية كثيرا ما طرحت في العصر الحديث ،وهي كيف تدرس البنية العروضية باعتبارها من أهم الأنظمة في البنية الإيقاعية للعمل الشعري؟ بمعنى هل يبقى الوزن مجرد رموز عروضية تتوالى في شكل معين؟ وهل تبقى القافية أيضا مجرد أصوات تتردد في نهاية القصيدة؟ أم يرتبط هذان العنصران بإغراض معينة وبجوانب دلالية أو عاطفية، يمكن لها أن تغير النظرة القاضية بجمود وعقم الترميز العروضي الخليلي؟ وخاصة إذا كان هناك اتفاق بين العروضيين والبلاغيين والنقاد على ما يبذله الشاعر من جهد،وما يعتوره من عناء ومشقة إثر التفكير في قول الشعر، أو بالأحرى في التعبير عن المعاني .؟ وهذا ما حاولت التحدث عنه أيضا في هذا الفصل.

الفصل الثالث:

وإذا كانت أنظمة الوزن والقافية تشكل ملمحا بارزا، في النسق الشعري القديم ،فهل ظل هذا الشكل الوعاء الوحيد الذي عرض عليه الشعر؟ وبذلك كان هذا الفصل كاشفا عن مختلف الأشكال الشعرية التي شكلت بخصوصياتها المغايرة انزياحات إيقاعية، فسرتها أسباب مختلفة، وأفرزتها عوامل متنوعة

كما كانت تلك الأنظمة، التي شكلت الأساس في النظام الخليلي، ساحة عراك شديد بين مؤيد ومعارض لها، ليتم بذلك الكشف عن بعض خصوصيات البنية العروضية، في ظل تفسيرات تنوعت بين رياضية وموسيقية وصوتية،وبين بنى تركيبية وأخرى فوق تركيبية.

الفصل الرابع:

وبعد اتضاح ملامح العناصر المشكلة للظاهرات الإيقاعية ،يأتي الفصل الرابع ليحدد مختلف المفاهيم المقدمة لعنصر الإيقاع – خاصة في الشعر– ليتم الكشف عن صدى استثمار مختلف العناصر السابقة ،ضمن ما قدم من تعار يف .ومن ثمة ،الكشف عن كيفية نظر الدارسين إلى الظاهرات الإيقاعية، انطلاقا مما بني على خصائص ظاهرة أو خفية، يكشف عنها ،ويساهم في إجلائها التعامل مع العمل الفني المنتج.

الفصل الخامس:

وإذا كانت الفصول السابقة قد نظّرت للظاهرات الإيقاعية،فإن ما يعوزها هو الجوانب التطبيقية التي تكرس فاعلية مفهوم دون آخر، وتقلص الهوة بين المعرفتين النظرية والتطبيقية.

وعلى هذا الأساس كان الفصل الخامس بيانا لإيقاع وحدات صغرى أو قاعدية ،في الظاهرات الإيقاعية وهي الصوائت والمصوتات والأصوات ليتم تفسير إيقاعاتها في ظل الحركة الإيقاعية العامة المحتكمة إلى محورين أساسيين؛ أفقي وعمودي، إلا أنهما غير مفصولين .فما الأفقية والعمودية إلا سمات، تشكل ملمح التمايز لحركة منظمة،تتنوع فيها المسارات ،وتختلف فيها القوى.

وإذا كانت هذه العناصر تتميز بالخصوصيات السابقة، فإنها كذلك تعد أساسا في التأليف ولذلك كان البدء بها في هذا البحث .

وبناء على خصوصية المكونات السابقة –وخاصة دخولها في تركيب الكلام – فإننا نلاحظ أنه من الأهمية الحديث ،عما يقابلها ،من بنى خارج التركيب (فوق التركيبية) ،لنرى هل تبقى الدلالة مقتصرة على الأبنية الأولى أم تتعداها إلى الثانية.

ولذلك كان الحديث عن التنغيم، في هذا الفصل، ليجيب عن الاستفسار السابق.وعليه كان الحديث عن تنغيم بعض الأساليب البارزة في الإلياذة، وقد كان أهمها التعجب والاستفهام ،لأقيم بينهما مقارنة، تكشف عن مختلف دلالاتهما، وعن نسب تواردهما، وكذا عن العلاقة بينهما.

الفصل السادس:

وإذا كان الحديث عن النظام الصوتي ، يفضي إلى الانتقال إلى نظام أكبر، هو نظام الوزن ،فإن هذا الأخير لا يتضح ملمحه، إلا بالتقطيع العروضي للإلياذة، الذي يمكن من دراسة البنية العروضية لها، ويبين كيف تسهم هذه الأخيرة، في تشكيل الظاهرات الإيقاعية .

ولذلك تضمن هذا الفصل تقطيع أبيات الإلياذة بأكملها ،وقد كان هذا الأمر حتميا ، خاصة حينما قرأت ما قدمه الأستاذ "بلحيا الطاهر" في كتابه: تأملات في إلياذة الجزائر، من أن الإلياذة قد نظمت على بحر المتقارب والبسيط والكامل.

فما كان إلا أن استشرت أستاذي المشرف :الدكتور "عزيز لعكايشي"، وأستاذي المختص في علم العروض: الدكتور" ناصر لوحيشي" ،فما كان إلا أن أدليا باستحالة ذلك الرأي، وخاصة أن الإلياذة من الشعر العمودي (التقليدي،أو القديم) .وأخذا برأيهما،كان الإجراء المتخذ، في هذا الفصل، هو السبيل الوحيد لتأكيد أو نفي ما تفضل به أستاذنا "بلحيا الطاهر".

الفصل السابع:

وبناء على التقطيع العروضي للإلياذة، فقد تحدثت في هذا الفصل عن إيقاع الوزن محددا نوع العروض والضرب و نسب شيوع الزحافات والعلل، في كل مقطوعات الإلياذة، لأقوم بعدها بتحليل النتائج المتحصل عليها.لأبين بعدها بعض خصوصيات البنية العروضية للمتقارب.

كما أنني ارتأيت أنه من الضرورة إقامة مقارنة،بين نظام المتحركات والسواكن، في البنية العروضية ،وبين النظام المقطعي في الأصوات. فما كان إلا أن قمت بعدّ المقاطع الصوتية في الإلياذة بأكملها، لاتبعها بتحليل وتعليق.

وبعد تحديد مختلف أشكال الوزن ،قمت بالحديث عن إيقاع كل شكل على حدة، رابطا ذلك بالمضامين الواردة في الإلياذة،مشيرا إلى ما يمكن أن يخلق دلالات من عناصر إيقاعية متنوعة ،ضمن البنية العروضية أو ضمن العناصر اللغوية أو النحوية أو البلاغية.

وفي ظل الحديث عن العنصر السابق قدمت ملاحظات حول إيقاع مختلف إشكال البنية العروضية،مردفا إياها بتعقيبات على ما أورده الأستاذ "يحي الشيخ صالح"، من خصائص حول شعر (مفدي زكرياء).

وإذا كانت إيقاعات البنية العروضية تتلون وتتنوع ببعض الإجراءات العروضية ،فكان لزاما أن أبين تلك التلوينات الإيقاعية ،فكان حديث عن إيقاع الزحافات والعلل.

الفصل الثامن:

وإذا كانت القافية شريكة الوزن ،فإن هذا الفصل كان مخصصا للحديث عن إيقاع القافية، حيث بدأت هذا الجزء ببعض تعريفات القافية، وبيان حدودها وأنواعها، باعتبار حروف الروي والحركات والاستعمال .

وإذا كانت الدلالة الصوتية تُجسَّد في البنى التركيبية، فإن تلك الدلالة يمكن أن تكون في بنى فوق تركيبية، ولذلك كان الحديث عن ظاهرة التنغيم ضمن العناصر الصوتية، لتعلقها بها ،من خلال خصوصيات الارتفاع والانخفاض فيها.

وعليه تكون ظاهرة التنغيم تثمينا للدلالة الصوتية التي تجمع، في نهاية الأمر، بين البنى التركيبية وفوق التركيبية ،في علاقتها بالسياق والمبدع والمتلقي ،في آن واحد.

ثم كان الحديث عن العناصر الإيقاعية العروضية، باعتبارها أنظمة كبرى، تتجلى فيها الخصائص الإيقاعية، بشكل جلي،ليتم في ظلها التطرق إلى الأنظمة المتنوعة ،من وزن وقافية .

كما أن النظام العروضي تتعزز إيقاعاته بتنظيمات بلاغية – وهي كثيرة – ،ولذلك أشرنا إلى بعض منها ،كالتصريع والتقفية والتطريز والتقسيم، أثناء الحديث عن هذا النظام،لنصل بهذا الطرح إلى بيان أن نظرتنا للإيقاع هي نظرة متكاملة، بمعنى أنه لا يمكن فصل العناصر، صوتية كانت،أم نحوية ،أم عروضية أم بلاغية ،عن بعضها البعض .

وإن كان من صعوبات واجهتني في هذا البحث،فهي طبيعة الموضوع ذاته،حيث يدخل ضمن تخصصات صعبة،تجمع بين علم الأصوات ،وعلم العروض،وعلم البلاغة ،وعلم الدلالة،وعلم النحو،وبعض علوم اللغة،وعلم النقد.

كما أن التجسيد التطبيقي للمفاهيم النظرية الموجودة في الدرس الإيقاعي،من خلال عمل شعري ضخم ،ليس بالأمر السهل،خاصة في ظل تتبع الظاهرات الإيقاعية في النص الشعري بأكمله،على خلاف تطبيقها على أبيات شعرية متفرقة.

ولعل صعوبة أخرى صادفتني ،وهي أخطاء مطبعية في الإلياذة ،مما أوقعني في صعوبة التقطيع العروضي.أضف إلى ما سبق ،ورود كثير من الأبيات في شكل التحم فيه الصدر بالعجز ،مما اضطرني إلى الفصل بينها.وفي هذا المقام لا يسعني أن أتفضل بجزيل الشكر لأستاذي الفاضل ،الدكتور "ناصر لوحيشي "،الذي أعانني على تخطي تلك العقبات.

وعلاوة على ما سبق ،قلة الدراسات المتعلقة بالجوانب الإيقاعية في الإلياذة ،وما كان منها فهو في مجال بيان العناصر الملحمية في الإلياذة،والمقارنة بينها وبين الملاحم الأخرى.

وفي ختم هذا البحث، أشكر الله تعالى،كما أتوجه بجزيل الشكر لأستاذي المشرف:الدكتور "عزيز لعكايشي"، الذي خص هذا البحث بالقبول، والرعاية، والاهتمام، والتوجيه ،والتيسير في الأمور، والتنبيه إلى بعض القضايا العالقة ،في الدرس الإيقاعي .

كما أشكره على رحابة صدره، وسعة باله ،وطيبة نفسه وتواضعه،فكان همه الوحيد أن يراني معافى ومبسوطا ،ولم يتحرج لحظة مني ،منذ أن عرفته في التسعينيات.فليعذرني إن قصرت في هذا البحث ،وفي شكره والاعتراف بجميله.

وفي هذا المقام لا يسعني إلا أن أتوجه بجزيل الشكر والإقرار بالفضل لأستاذي الفاضل الدكتور "ناصر لوحيشي"، الذي فتح لي قلبه، قبل أن يفتح لي عقله،لأختلس منه ما ادخره فيه ،من نفائس العلم والمعرفة ،فلم يتردد و لو لحظة من اللحظات، في تقديم يد المساعدة .

وإني لأشكر شكرا خاصا أساتذتي الدكاترة الأفاضل : باديس فوغالي ،ورابح دوب ،ويوسف وغليسي، ورياض بلواهم، وصالح خديش ،والعلمي المكي ،ولخضر الصبيحي،على نصائحهم وتوجيهاتهم ومساعداتهم واستفسارهم عن أحوالي وقلقهم علي،وإن دل هذا ،فإنما يدل على طيبة أنفسهم، وحرصهم على مصلحة طلبتهم، وحبهم الخير لهم فجزاهم الله خير الجزاء.

وإني لأشكر مرة أخرى، لكل أساتذتي الذين درسوني ،وعلموني أبجديات القراءة،ولكل أصدقائي وأقاربي ولكل عمال جامعة الأمير عبد القادر، وجامعة منتوري ،على ما قدموه لي من مساعدات وتسهيلات ،فلهم جميعا جزيل الشكر.

وشكرا لكاتب هذا البحث"بوالعيد بو طرنيخ"، ولطابعه، ولإدارة قسم اللغة بجامعة الأمير عبد القادر،ولأعضاء لجنة المناقشة الساهرين على إقالة عثرات طلبتهم ،من خلال تنبيههم إلى أخطائهم،قصد تفاديها في مشوارهم العلمي والمهني.

فالله اسأل التوفيق لما يحبه ويرضاه.

مدخل إلى الإيقاع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مدخل إلى الإيقاع:

إن الإيقاع ظاهرة معقدة ومركبة ومتشابكة، ولعل مرد هذه النعوت هو المادة المدروسة فيها وهي اللغة ،هذه الأخيرة تنطوي هي الأخرى على أنظمة، و إن اتضح ملمحها صعب فهم حقيقتها وآليات حدوثها. فاللغة "هي هذا البحر الطامي الذي لا تنضب أمواهه، بل هي هذا الحبر الجاري الذي لا تنفد مواده، وهي هذا السيل الدافق على كل فكر رخي، وهي هذا العطاء السخي الذي يغدو كل خيال غني، بل هي هذه الأصوات الكريمة العجيبة التي إذا انتظمت على نحو معلوم عبر نظام لغوي معلوم أتت ألفاظا تتناثر من أجهزة النطق في أفواه الناس، فيقع التفاهم بها كما لا يقع التفاهم بها،أي إما عدم الاقتناع بمضمونها وإما عدم الفهم لسماتها، فيقع إعلان الحروب بألفاظها كما يقع عقد الصلح والسلم بها .هي هذا الجهاز التبليغي الصوتي القادر على انتظام جميع الأفكار واستيعاب كل الآراء وسعة كل الأخيلة والتصورات. فكل حرب قبلها كلام وكل سلم وراءها أيضا كلام "(1)

وعلى هذا الأساس فإن اتصال الإيقاع باللغة هو اتصال بجملة من العلوم التي لها وطيد الصلة بها. من ذلك علم الأصوات على تنوع اختصاصاته ، وعلم النفس اللغوي وعلم الاجتماع اللغوي وعلم اللغة البنيوي .

فإذا كان الإيقاع ينطوي على جوانب نفسية، أساسها ذات الفنان، فإن اللغة لا تعدم دور الإشارة إلى تلك الجوانب.ذلك أن علم اللغة وإن كان يهتم "بالدراسة الصوتية ودراسة تركيب الكلمة وتركيب الجملة وعلم الدلالة ...الخ.فإنه: " ليس من اختصاصه أن يدرس كيف يفهم السامع ما يقوله المتكلم. أي كيف يحلل سلسلة الأصوات المتوالية التي تتلقاها أذنه إلى وحدات، يستخلص منها المعاني التي أراد المتكلم نقلها إليه ولا كيف يخطط المتكلم لنطق الجمل للتعبير عن أفكاره وكيف يختار المفردات اللازمة والصعوبات التي يواجهها عند النطق والأخطاء التي يقع فيها. فكل هذا من اختصاص علم اللغة النفسي"(2)

ولعل الأشكال الإيقاعية الأولى،التي عرفها العرب قديما ،من : حداء،نصب، ركبا نية، قلس (أو تقليس) تغبير، رجز، وسجع (3) قد ارتبطت بجوانب نفسية، في اتصالها بحياة العربي من جهة –على اختلاف إفرازات بيئته آنذاك – وبعقيدته الدينية على اختلاف مذاهبها.

كما أن ارتباط تلك الأشكال بحركات البدن كان نوعا من التخفيف ودفع الملل،ولذلك نجد"...أهل الصناعات كلها إذا خافوا الملالة والفتور على أيدانهم ترنموا بالألحان،واستراحت إليها أنفسهم،وليس من أحد كائنا من كان إلا وهو يطرب بصوت نفسه،ويعجبه طنين رأسه..."(4)

وعليه فإنه في اتصال اللغة بمتكلمها(مستعملها) مجال كذلك للحديث عن علاقة اللغة بالفكر والمنطق، مما يجعل قضية الإيقاع تأخذ بعدا فلسفيا، من خلال البحث في نشأة اللغة وعلاقة الألفاظ بالمعاني ،مما يجعل الحديث يتجدد من طرف الدارسين والباحثين حول جملة من المصطلحات منها: المادة والجوهر والعرض والحقيقة والماهية والوجود،وغيرها من المصطلحات.

---

(1) :د. عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ،الجزائر، 2003م، ص/ 162.

(2): داود عبده، دراسات في علم اللغة النفسي ،ط (1)،مطبوعات جامعة الكويت ،1984م،ص/09 .

(3) عبد الرحمن الوجي،الإيقاع في الشعر العربي،ط(01)،دار الحصاد للنشر والتوزيع،دمشق،1989م،من ص12 إلى ص38.

(4) : شهاب الدين محمد بن أحمد أبي الفتح الأبشيهي المحلي،المستطرف في كل فن مستظرف ،مطابع الزهراء للإعلام العربي ،مدينة نصر،مكتبة الثقافة الدينية،ص/ 497.

وإذا كانت اللغة نشاطا إنسانيا فإنها من دون شك تتأثر بجملة من العوامل، تعد في جانبها غير لغوية ،مما يجعل الاستفادة منها ضرورة في تقديم تفسير لبعض الظواهر الصوتية أو الدلالية..فاللغة تتأثر "أيما تأثر بحضارة الأمة ونظمها وتقاليدها وعقائدها واتجاهاتها العقلية ودرجة ثقافتها ونظرها إلي الحياة وشؤونها الاجتماعية العامة .. وما إلي ذلك .فكل تطور يحدث في ناحية من هذه النواحي يتردد صداه في أداة التعبير." (1)

و حين نعلم أيضا أن اللغة تستمد جزءا من دلالاتها، مما يعرف بسيكولوجية القراءة من جهة،ومستعملها الذي له القدرة على تحميلها دلالات إضافية –علاوة علي معانيها المعجمية –من جهة أخري، فإن هذا يقود من دون شك إلي الحديث عن جملة من العناصر منها: مفهوم القراءة والتلقي ودور السمع والنطق في تحديد دلالات اللغة وكذا دور المبدع في ذلك، خاصة إذا علمنا أن اللغة "مادة على ما فيها من حياة نابضة ،هي في الوقت نفسه ، ومن كثير من المناحي، مادة ميتة كامنة في الذاكرة إن شئت، وقابعة في بطون المعاجم إن شئت، وجاثمة بين أسطار المجلدات إن شئت أيضا، وإنما الذي يمنحها حركة وحياة ونبضا، ويحملها على النشاط الدلالي ذلك العنصر الرابع، ذلك الشخص الذي يدعى في معجم النقد، المؤلف في حال، و القارئ في حال أخراة."(2)

ومن هنا نفهم أن المتلقي يؤدي دورا بارزا في تحديد دلالات العمل الفني، بصرف النظر عن فاعلية هذا الأخير. بمعنى أن ما يحدثه العمل الفني من تأثير في المتلقي هو جانب آخر مرده العمل الفني نفسه بما يتوفر عليه من خصوصيات تؤهله لأداء تلك الوظيفة. وإن جانبا من الدلالات التي يكونها القارئ هي ما يسهم أيضا في فك رموز الخطاب الأدبي وإعطائه حيوية وتجددا بتجدد القراءة .

ولعل ما سبق ذكره يتضح من خلال ما طرحته بعض النظريات النقدية منها نظرية التلقي التي يذهب أصحابها إلي أن "المقصود بالتلقي هو تلقي الأدب أي العملية المقابلة لإبداعه أو إنشائه أو كتابته ...".(3)

وينوه (جون بول سار تر) بقيمة القراءة والدور الذي يقدمه القارئ في بناء دلالات النص، فيذهب إلي أن "العمل الأدبي خدر وف عجيب لا وجود له إلا في الحركة ولأجل استعراضه أمام العين لابد من عملية حسية تسمي القراءة وهو يدوم ما دامت القراءة وفيما عدا هذا لا يوجد سوى علامات سود على الورق. فالكاتب إذن لا يستطيع أن يقرأ ما يكتبه على حين يستطيع الحداء أن يقيس حداء صنعه ليعرف ما إذا كان على قدر قدميه ويستطيع المهندس أن يسكن البيت الذي صمم. والمرء حين يقرأ في حال تنبؤ وانتظار فهو يتنبأ بنهاية الجملة وبالجملة التالية وبالصفحة بعدها وهو منتظر أن يؤكد تلك الصفحات بتنبؤاته أو ينفيها. فالقراءة تتألف من عدد جم من الفروض ومن أحلام مثلوة بيقظة ومن ضروب من الأمل واليأس. والقراء سباقون على الجمل التي يقرءونها في القراءة وينكص من صحيفة لأخرى مكونا الأفق المتحرك للعمل الأدبي وبدون انتظار وبدون جهل لهذا المستقبل لا تتحقق الموضوعية . فعملية الكتابة "إذن تتضمن شبه قراءة ضمنية بها تصبح القراءة الحقيقية مستحيلة .قد يري الكاتب الكلمات تحت قلمه ولكنه لا يراها كما يراها، إذ هو يعرفها قبل قراءتها وليست وظيفته هي الوقوع بعينيه على الكلمات النائمة المنتظرة للقراءة كي يوقظها بنظراته..."(4)

ويخلص المؤلف إلي أن القراءة هي "عملية خلق من القارئ بتوجيه من المؤلف ...".(5)

---

(1) : د علي عبد الواحد وافي،اللغة والمجتمع ،ط (4)، مكتبات عكاظ للنشر والتوزيع ،1983 م، ص/13.

(2)د عبد المالك مرتاض،في نظرية النقد،ص/ 161.

(3):رويرت هولب ،نظرية التلقي ،ترجمة د.عز الدين إسماعيل ،ط (1)،نشر المكتبة الأكاديمية ،القاهرة .2000 م ،ص/09.

(4): جون بول سار تر ،ما الأدب ،ما الكتابة،لماذا نكتب ،لمن نكتب، موقف الكاتب في العصر الحديث ،ترجمة وتقديم وتعليق د .محمد غنيمي هلال ،دار العودة بيروت، 1984 م، ص/ 48.

(5):م.ن ،ص/54.

وإذا كان ما سبق ينوه بدور المتلقي، في فهم العمل الإبداعي، وتكوين رؤية أو تصور، بناء على ما طرحه المؤلف، فإن هذا الأخير يثري عمله بدلالات ،تتعدى حدود الدلالات المعجمية للألفاظ ، ذلك أن ما يقوم به المؤلف من عملية نظم وتأليف وبناء هي الطابع المميز لعمله الفني أو ما يعرف باللغة الأدبية التي تكشف عن جهد المؤلف وقدرته على الإبداع ،ومن ثم التفرد والتمايز.

تلك القدرة التي توسع مجال دلالات اللغة بفعل استعمالها استعمالا خاصا ."فاللغة الأدبية كأنها المعجم الفني الذي يصطنعه كاتب من الكتاب أو يردد في كتاباته كلغة الحريري في مقاماته فيعرف بها وتعرف به ومثل هده اللغة هي التي تحدد طبيعة التفرد الذي يتفرد به كل أديب عملاق..."(1)

ومن هنا يتضح لنا أن توظيف المؤلف لألفاظ اللغة، وفق بناء معين، يسهم في تشكيل دلالات معينة تختلف باختلاف ذلك البناء الذي يستمد خصوصيته من ميزات اللغة ذاتها من خلال طواعيتها لفعل التركيب، ومن ثم الاختلاف الدلالي باختلاف هذا الأخير .

" فاللغة أداة ضرورية للبناء ولكنها لا تستطيع أن تحيا، في حقيقة الأمر، بمجرد القبوع في المعاجم أو الاجتزاء بما يجري في التعامل اليومي المبتذل العابر، وإنما تكون حياتها وتتجلى قدرة نشاطها من خلال النسج اللغوي الذي هو التقنيات المنبثقة عن نظام اللغة وعطائها الدلالي وطاقة إبداعها المتجددة .فما نطلق عليه النسيج اللغوي هو وسيط بين اللغة المتناثرة الألفاظ والأسلوب الذي يصقل اللغة في حال مثولها الدلالي الإفرادي وفي حالة تجليها الفني التركيبي"(2)

وإذا كان البناء أو التركيب ،في علاقته بالدلالة ،نظاما مميزا للغة، فإن علومها قد اهتمت بالبنية وخاصة علم اللغة البنيوي.كما أن هذه الظاهرة لم تعدم في تراثنا العربي، فقد كانت البنية "...أيضا هدف النحاة وعلماء اللغة في التراث العربي بحيث رأى بعض الباحثين عناصر بنيوية واضحة في كتاب سيبويه. فقد ميز نحاة العربية الأوائل مثل الخليل وسيبويه بين مستويين من مستويات الدراسة النحوية .أما المستوي الأول فيتمثل في رصد وتتبع الخطأ في الأداء . أما المستوي الثاني فيتمثل في علاقة المبنى بالمعنى .ولم يكن المستوي الأول إلا تلك القواعد المجردة التي يغلب عليها الطابع التعليمي والتي استند فيها النحاة إلى استعمالات العرب .في حين كان المستوي الثاني يتمثل في العلاقات التركيبية المختلفة بين الكلمات داخل الجملة أو بين الجمل وبعضها .أي أن النحاة قد أدركوا أن هناك ارتباطا واضحا بين المبنى والمعنى . والمبنى عندهم كان يبدأ من أصغر وحداته كما تتمثل في الصوت أو الحرف فيما تمثل الجملة أكبر هده الوحدات أي أن أهم خصيصة من خصائص التحليل البنيوي كانت في أذهانهم وهي ثنائية التركيب اللغوي."(3)

و إذا كنا قد أشرنا إلى الدور الذي يؤديه كل من المؤلف والمتلقي وكذا ما تسهم فيه اللغة ذاتها، في تشكيل دلالات مختلفة،فإن بعض الآليات الأخرى- المتصلة بالعناصر الثلاثة السابقة- من سمع ونطق، لا تعدم هده الآليات أهمية في تحديد معاني اللغة ودلالتها. ذلك أن اللغة منطوقة قد تختلف عنها مكتوبة مما يجعل للمسألة أهمية مفادها هل الدلالة تتعين في الرسم الصوتي مكتوبا أم منطوقا.

---

(1): د عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، ص/170 .

(2): م .ن،ص/ 169.

(3):د حلمي خليل ،العربية علم اللغة البنيوي -دراسة في الفكر اللغوي العربي الحديث - دار المعرفة الجامعية إسكندرية، 1995 م، ص/09 .

ولقد أدرك العرب أهمية هذا الطرح ،إذ جعلوا من السماع قاعدة في دراسة اللغة العربية ذلك أن "أية دراسة علمية لابد أن تقوم على مادة تصبح هي موضوع الملاحظة والتصنيف ثم التجريد والتعميم .وفي الدراسة اللغوية نجد أن المادة اللغوية المنطوقة هي مادة البحث التي حددها علماء اللغة أو كما يقال اللغة المنطوقة spoken language . ولكن السماع عند علماء العربية يؤكد أصالة مبدأ دراسة اللغة المنطوقة وسبقها على اللغة المكتوبة w ritten language. وهو عكس ما سار فيه تطور الفكر اللغوي الغربي الذي بدأ بالنصوص المكتوبة لينتهي إلى اللغة المنطوقة أو المسموعة .غير أن علماء العربية بعد ذلك أدخلوا النصوص كمصدر من مصادر المادة اللغوية ولكن الأولوية ظلت للسماع الذي انتهى إلى أصل واضح من أصول التفكير اللغوي عند العرب يعتمد على ما يسمع من عربي فصيح شعرا كان أم نثرا أو سماع ما ورد في نص ثابت معترف بفصاحته، لكن الأصل فيه هو الأخذ المباشر للمادة اللغوية عن الناطقين بها."(1)

ومن دون شك فإن الكتابة الخطية تخرج ،في حالات نادرة، عن دلالة التطابق، عما هو منطوق ،حيث يؤدي السمع دورا مهما في الوقوف على ذلك الفرق. ويتجلى هذا الأمر في جملة من الصفات التي تكتسبها بعض الأصوات أثناء النطق بينما تعدمها أثناء الرسم الهجائي، من ذلك التفخيم والترقيق والتغنيم والنبر. أضف إلى ذلك رسم بعض الحروف في الكتابة من دون نطقها أو العكس.

"فالأصل في الرسم الهجائي أن يكون معبرا تعبيرا دقيقا عن أصوات الكلمة بدون زيادة ولا نقص ولا خلل في الترتيب، فيرسم في موضع كل صوت من أصواتها الحرف الذي يرمز إليه ولا يوضع فيها حرف زائد لا يكون له مقابل صوتي. وقد حوفظ على هذا الأصل إلى حد كبير في بعض اللغات الإنسانية وخاصة القديم منها (السنسكريتية) ولكن معظم أنواع الرسم وخاصة الحديث منها لا تتوافر فيه هذه المطابقة، فكثيرا ما يرسم في الكلمة حرف زائد أو حروف زائدة ليس لها مقابل صوتي في النطق مثلا مائة في العربية ...وكثيرا ما تشتمل الكلمة على أصوات لا تمثلها حروف في الرسم مثلا هذا في العربية ... وكثيرا ما ينطق بالحرف الواحد أو المقطع الواحد بصور صوتية مختلفة تبعا لاختلاف الكلمات أو اختلاف أزمنتها أو اختلاف موقعه فيها أو اختلاف ما يسبقه أو ما يلحقه من حروف، فيرقق في بعض الكلمات ويفخم في بعضها الآخر أو يمد في بعضها ويقصر في بعضها الآخر أو يضغط عليه في بعضها ويرسل في بعضها الآخر..."(2)

وعلى هذا الأساس فإن خصائص التفخيم أو الترقيق، والمد أو القصر، والضغط أو الإرسال، وموقع الحرف وعلاقته بما قبله أو ما بعده من حروف. كل ذلك أثناء النطق يسهم من دون شك في إعطاء الكلمة دلالة إضافية تكون عونا على فهم التركيب اللغوي، ومن ثمة علاقة تلك الدلالة بالسياق الكلي للنص.

فالأصوات إذن تمتلك خصائص في ذاتها،تمكن القارئ من استثمارها أثناء النطق ليتم له الربط بين كيفيات الأداء وما يتحقق بفعله من معان .

ولعل هذه المسالة قد أثرتها الدراسات القرآنية ،خاصة ما حققه علما القراءات والتجويد .فقد اهتمت القراءات "... بما يعتور اللفظ المذكور من أوجه النطق والأداء كالمد والقصر والتخفيف والتثقيل والتفخيم والترقيق أو الإدغام والإظهار وما إلى ذلك."(3)

ونظرا لأهمية مسالة القراءات في القرآن الكريم، نجد حرص المتخصصين فيها على ضرورة الحذر الشديد من كيفيات الأداء في القراءة، حتى لا يتم نطق بعض الأصوات على غير حقيقتها، ومن ثم الفهم أو التأويل الخاطئ لما ورد في كتاب الله العزيز .

---

(1): د حلمي خليل ،العربية علم اللغة البنيوي -دراسة في الفكر اللغوي العربي الحديث،ص/32،33.

(2):د علي عبد الواحد وافي ،اللغة والمجتمع ،ص/36، 37.

(3):د بكري شيخ أمين ،التعبير الفني في القرآن الكريم ،ط(4)، دار الشروق، بيروت و القاهرة،1980 م، ص/91 .

ولذلك نهى كثير من العلماء عن "التغني المجنح بالقرآن والتمطيط والإفراط في المد وإشباع الحركات حتى يتولد منها أحرف لم ينزل بها القرآن وإضافة الحروف...و إخراج الحروف من غير مخارجها ...والترقيص، و الترعيد ،و التطنين في الغنات، و إضعاف بعض الحروف وقتلها، وقياس قراءة القرآن على القطع الموسيقية بإدخال النغمات والأصوات المخزية المنكرة ..."(1)

كما أن الالتزام بقواعد القراءة الصحيحة للقرآن الكريم والابتعاد عن كل أداء يمكن أن يعبث بقدسية القرآن الكريم وعظمته،هو أمر قد أقره الرسول(صلى الله عليه وسلم) من خلال قوله :(إقرأوا القرآن بلحون العرب وأصواتها ، وإياكم و لحون أهل الفسق والكبائر فإنه سيجيء أقوام من بعدي يرجعون القرآن ترجيع الغناء ، والرهبانية والنوح لا يجاوز حناجرهم مفتونة قلوبهم وقلوب من يعجبه شأنهم."(2)

ويشير (الرافعي) لبعض ما ابتدع في القراءة والأداء ء ،مما عده أصحابه في أقسام النغم من ذلك "الترعيد وهو أن يرعد القارئ صوته ، قالوا كأنه يرعد من البرد أو الألم . والترقيص وهو أن يروم السكوت على الساكن ثم ينقر مع الحركة كأنه في عدو أو هرولة ، والتطريب هو أن يترنم بالقرآن و يتنغم به فيمد في غير مواضع المد ويزيد في المد إن أصاب موضعه ، والتحزين وهو أن يأتي بالقراءة على وجه حزين يكاد يبكي مع خشوع وخضوع ، ثم الترديد وهو رد الجماعة على القارئ في ختام قراءته بلحن واحد على وجه من تلك الوجوه."(3))

ومن هنا يتضح لنا جليا أن الأصوات اللغوية تتمتع بخصائص نوعية كامنة فيها، حيث يشكل تواردها في النص وفق تنظيمات مختلفة دلالة معينة، توحي بها تلك الخصائص؛ كحالات الجهر والهمس ، الشدة واللين ، المد والقصر ... علاوة علي ارتباط تلك الأصوات بكيفيات الأداء التي تعطيها حقها في النطق وربطها بمعاني ألفاظها وتراكيبها في علاقتها بالسياق العام للنص ، مما يجعل للأصوات إيحاء ودلالة .

ومن خلال هدا المنطلق فإن الأصوات لا تبقى مجردة من الدلالة ، إذ ترتبط إيقاعاتها بخصائصها النوعية وحركاتها وما تحمله من معان .كما ترتبط ارتباطا وثيقا بالوعي والإدراك والتصور.

ولعل الحقيقة السابقة لم تكن مغيبة في الفكر اللغوي العربي قديما وخير من أثار تلك المسألة (ابن جني) . وإذا كان ما يتعلق من أمر الأصوات في كلام البلغاء أو الشعراء يصعب تحققه في سلسلة كلامية مهما أوتي صاحبها من قدرة ومعرفة بأسرار اللغة، فإن النص القرآني هو النموذج الأمثل الذي تتحقق فيه الخصائص السالفة الذكر ولذلك بلغ القمة في التأثير في عقل السامع وقلبه ووجدانه من خلال بديع إيقاعاته الناجمة عن دقة نظم حروفه وكلمه وجمله وما امتاز به كل صوت من جرس موسيقي وعذوبة نغم ودلالة معنوية، تختلف توزيعاته في الكلم، علاوة على التركيب .مما يخلق في كل مرة معنى جديدا ، يستميل السامع ويجدد نشاطه حتى يخيل إليه أنه نص يشهد ميلادا جديدا إثر كل قراءة ، بل إثر كل حرف يدرك معناه في صلته مع ما قبله وما بعده في اللفظة الواحدة أو التركيب أو في علاقته بسياق الكلام.

---

(1):محمد صالح الصديق ،البيان في علوم القرآن مطبع المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،1994 م، ص/206.

(2)م ن، ص/206 . يشير المؤلف إلى أن الحديث قد روي صدره الإمام مالك في الموطأ والنسائي في سننه وروى باقيه البيهقي في شعب الأيمان والطبراني في الأوسط مع اختلاف في الألفاظ .

(3): مصطفي صادق الرافعي ،إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ط (03)، دار الكتاب العربي للنشر بيروت،2001 م، ص/ 59.

ولذلك ليس عجيبا، أن لا نجد في القرآن الكريم ما هو من باب الحشو أو الزيادة "فلما كان الأصل في نظم القرآن أن تعتبر الحروف بأصواتها وحركاتها ومواقعها من الدلالة المعنوية ، "استحال أن يقع في تركيبه ما يسوغ الحكم في كلمة زائدة أو حرف مضطرب أو ما يجري مجرى الحشو والاعتراض أو ما يقال فيه أنه تغوّث و استراحة، كما تجد من كل ذلك في أساليب البلغاء ، بل نزلت كلماته منازلها علي ما استقرت عليه طبيعة البلاغة . وما قد يشبه أن يكون من هذا النحو الذي تمكنت به مفردات النظام الشمسي و ارتبطت به سائر أجزاء المخلوقات صفة متقابلة بحيث لو نزعت كلمة منه أو أزيلت عن وجهها ،ثم أدير لسان العرب كله على أحسن منها في تأليفها وموقعها وسدادها ، لم يتهيأ ذلك ولا اتسعت له اللغة بكلمة واحدة ..."(1)

وبناء على الأهمية البالغة التي تتفرد بها أصوات اللغة العربية في ذاتها علاوة على خصوصيات الأداء والنظم اللذين يجليان طاقة إفصاحية أخرى فيها، نجد تصنيفا للنطق والحروف على أساس اللفظ والفكر .

"فالنطق اللفظي هو أمر جسماني محسوس ، والنطق الفكري أمر روحاني معقول .وذلك أن النطق اللفظي إنما هو أصوات مسموعة لها هجاء ، وهي تظهر من اللسان الذي هو عضو من الجسد ، وتمر إلى المسامع من الأذان التي هي أعضاء من أجساد أخر ، وأن النظر في هذا المنطق والبحث عنه ، والكلام على كيفية تصاريفه وما يدل عليه من المعاني يسمي علم المنطق اللغوي . وأما المنطق الفكري الذي هو أمر روحاني معقول ، فهو تصور النفس معاني الأشياء ذاتها ، ورؤيتها لرسوم المحسوسات في جوهرها ، وتميزها لها في فكرتها وبهذا النطق يحد الإنسان ، فيقال أنه حي ناطق مائت ،فنطق الإنسان وحياته من قبل النفس ، وموته من قبل الجسد ، لأن اسم الإنسان إنما هو واقع على النفس والجسد جميعا .

و اعلم أن النظر في هذا النطق ، والبحث عنه ، ومعرفة كيفية إدراك النفس معاني الموجودات في ذاتها بطريق الحواس ، وكيفية انقداح المعاني في فكرها من جهة العقل الذي يسمى الوحي والإلهام وعبارتها عنها بألفاظ بأي لغة كانت يسمى علم المنطق الفلسفي."(2)

إن الحقيقة السابقة قد أدركها الفلاسفة المسلمون قديما ،إذ يميز (إخوان الصفا) في رسائلهم بين ثلاثة أنواع من الحروف .فيرون أنها تقسم إلى فكرية ولفظية وخطية.(3)

"فالفكرية هي صورة روحانية في أفكار النفوس مصورة في جواهرها قبل إخراجها معانيها بالألفاظ.والحروف اللفظية هي أصوات محمولة في الهواء ،فمدركة بطريق الأذنين بالقوة السامعة ...والخطية هي نقوش خطت بالأقلام في وجوه الألواح،وبطون الطواسير ،مدركة بالقوة الباصرة بطريق العينين .

واعلم أن الحروف الخطية إنما وضعت سمات ليستدل بها على الحروف الفكرية ،والحروف الفكرية هي الأصل :

إن الكلام لفي الفؤاد و إنما جعل اللسان على الفؤاد دليلا

واعلم أن الحروف اللفظية هي أصوات تحدث في الحلقوم والحنك ،وبين اللسان والشفتين عن خروج النفس من الرئة بعد ترويحها الحرارة الغريزية التي هي في القلب. وهي ثمانية وعشرون حرفا في اللغة العربية ،و أما في سائر اللغات فربما تزيد وتنقص..."(3)

---

(1):مصطفى صادق الرافعي ،إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ،ص /224،225.

(2):د. حسن ظاظا ،اللسان و الإنسان –مدخل إلى معرفة اللغة– ط(02)، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع ،دمشق باشتراك مع الدار الشامية بيروت، 1990م، ص/ 27،28 .

(3) م.ن،ص/29.

كما أدرك البلغاء والنقاد العرب حقيقة ارتباط الأصوات بالفكر والتصور، حيث يشير (الجاحظ) إلى حقيقة مبكرة من حقائق اللغة ،من خلال تمييزه بين أصوات الإنسان وبعض الحيوانات كالخنزير والكلب والغراب والسنا نير ،فيربط الأصوات لدى الإنسان بالحاجات والعقول والاستطاعات ،فيقول: "إن كل طائر عريض اللسان ، فالإفصاح بحروف الكلام منه أوجه ، ولابن آوى صياح يشبه صياح الصبيان ، وكذلك الخنزير ، وقد تهيأ للكلب : عف عف ،ووو وه،وأشباه ذلك .وتهيأ للغراب القاف ، وتهيأ للبغاء من الحروف أكثر .فإذا صرت للسنا نير وجدتها قد تهيأ لها من الحروف العدد الكثير ، ومتى أحببت أن تعرف ذلك فتسمع تجارب السنا نير ، وتوعد بعضها لبعض في جوف الليل ،ثم أحص ما تسمعه ،وتتبعه وتوقف عنده ، فإنك ترى من عدد الحروف ما إن كان بها من الحاجات والعقول والاستطاعات ، ثم ألفتها فصارت لغة صالحة الموضع ،متوسطة الحال .واللغات إنما تشتد وتعسر على المتكلم بها على قدر جهله بأماكنها التي وضعت فيها ،وعلى قدر كثرة العدد وقلته،وعلى قدر مخارجها وخفتها ،وسلسها وثقلها ،وتعقدها في أنفسها ...والجملة أن من أعون الأسباب على تعلم اللفظ فرط الحاجة إليه."(1)

وعلى هذا الأساس يشير(الجاحظ) إلى ما يمكن أن يجعل الصياح مصنفا في باب اللغة إلا انه يشترط أن يقترن النطق الصوتي بدوافع يكون أساسها العوامل الاجتماعية والنفسانية والفكرية للتعبير ،وهو ما اصطلح عليه بالحاجات .وكذلك القدرات المفكرة المدبرة التي تستطيع الملاحظة والقياس والاستنباط،وتعمل على كشف مجاهل الكون ، وهو ما اصطلح عليه بالعقول .وختاما الإرادة التي تجعل المتكلم لا ينطق بدافع الغريزة أو الحالة الشعورية المؤقتة فحسب ،ولكن كلما رأى هو ذلك مناسبا له مرغوبا منه فيه وهو ما اصطلح عليه بالاستطاعات.(2)

ومن هنا فإن الحديث عن النطق وكيفيات الأداء والدلالة المعنوية للأصوات يجعل مسائل أخرى، لها وطيد الصلة بالإيقاع جديرة بالتناول وهي الإنشاد والموسيقى ،ومن ثم الإيقاع الموسيقي والفرق بينه وبين الإيقاع الشعري.

"وإنا حين نطلق مصطلح الإنشاد فإنما نريد به، إلى ما تريده اللغة العربية العالية ، وهو القراءة الشعرية الاحترافية . والإنشاد في الحقيقة ذو صلة حميمة بالإيقاع ، بل هو في تمثلنا الخاص قد يكون نصف الشعر ، فكأيّن من شاعر لا يكون لشعره شأن كبير فيكمله بفضل الإنشاد الجيد الذي ينشد به أمام جمهوره . وربما كان محمود درويش ، ونزار قباني ، والجواهري ، ومفدي زكريا ء من أحسن شعراء العرب المعاصرين إنشا ً"(3)

فمن دون شك فإن اختلاف الأداء يؤدي إلى اختلاف الإيقاعات وذلك تبعا "... لطبيعة صوت المؤدي ، أو المنشد ، وهل هو جهوري أو خافت ، أو فيه بحة حلوة ، أم فيه نشزة مزعجة ? وهل هو ندي أو جاف يفتقر لدى إنشاد كل بيت من القصيدة إلى شربة ماء وقد يضاف إلى كل هذه العوامل الطبيعية والفيزيولوجية عامل مكتسب .، ويتمثل في حسن الذوق أو سوئه .فالمنشد الذي يتذوق الشعر فيذوب فيه ، ويغبر في رياضه ، ويتمثل مضمونه شيئا فشيئا ، ويجاري ألفاظه الندية المشعشعة الضائعات العابقات لفظا لفظا هو غير ذلك الذي يعامل الشعر في إنشاده كما يعامل قراءة نظرية فيزيائية ... وإذن ، فهناك درجات تتجلى أثناء الإنشاد الشعري من التشكيل الإيقاعي ،لإيقاع واحد ... ولقد يعني مثل هذا الأمر أن البيت الشعري الواحد قابل ، من الوجهة النظرية ، لأن تمارس عليه تقطيعات متباعدة تباين على الرغم من احتفاظه بما وضع فيه عروضيا من إيقاع أصلي." (4)

---

1):أبو عثمان عمرو بن محبوب ، يوان ،شرح وتحقيق يحي الشامي،الجزء (05) ط(03)، منشورات دار مكتبة الهلال بيروت ،1990م، ص/ 263

(2) :د حسن ظاظا،اللسان والإنسان ص/ 45.

3):د.عبد المالك مرتاض،الأدب الـ ثري القديم – دراسة في الجنور– دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر ،2003م، ص/211.

(4) :م.ن، ص /212.

ومن هنا يتضح لنا أن إيقاعات النص الأدبي تتعدد بتعدد طرق الأداء وكيفيات القراءة "...فالقصيدة الواحدة تجود بعطاءات إيقاعية سخية أو ضحلة – تبعا لكفاءة المنشد وقدرته علي إنجاز التهجي والترتيل للنص – مختلفة ... "(1).

ولا يقتصر اختلاف الإيقاعات في النص الأدبي على الإنشاد وكيفيات الأداء وما يتطلبه المنشد من مهارات تؤهله للقيام بذلك الدور ، وإنما تنوع الحركة الإيقاعية ذاتها بين أفقية وعمودية وتنوع المؤثرات الإيقاعية داخل البيت الشعري الواحد ،و داخل الجملة الواحدة ، بل اللفظة الواحدة ، كل ذلك يسهم في تنويع الإيقاعات .

ومن هنا يتضح لنا أن الإنشاد الشعري يسم إيقاع الشعر بالتلون والتعدد بتعدد طرق الأداء ومن تم خصب وثراء معانيه بإئتلاف تمثل المعاني الشعرية التي تتسواق وتلك التلوينات الإيقاعية .

وإن كان من حديث عن علاقة الشعر بالموسيقى، فإنه ليس من باب الفصل في أيهما أسبق في الظهور لأن هذا الأمر يتطلب بحثا واسعا ومستفيضا، وإنما الأمر هو قصد إبراز العلاقة الموجودة بينهما والوقوف على الفرق الكامن بين الإيقاع في الشعر وعنه في الموسيقي.

وما ينبغي الإشارة إليه، هو أن " ازدهار الموسيقي لا يكون إلا بالشعر ، حيث ظل الشعر يخدمها وهي تخدمه ، فيندمج النغم اللفظي في النغم الآلي، فينشأ من ذلك شكل إيقاعي يطرب ويعجب .

وعلي الرغم من أن الشعر قد يستغني عن الموسيقي ، بل ما أكثر أن يستغني عنها ، كما أن الموسيقى ما أكثر أن تستأثر بنفسها فتستغني بآلاتها التي تسخرها للإطراب ، إلا أن الأروع والأجمل لدى عامة الناس هو أنهما حين يلتقيان . ولا تزال هذه السيرة قائمة منذ الأزل إلي يومنا هذا .

ولقد كنا لاحظنا أن الموسيقى استلهمت أنغامها من إيقاع الطبيعة الأولى كما استلهم الشعر إيقاعه من هذه الطبيعة نفسها . وإذن ، فهما بمقدار ما يرتبطان بهذه العلاقة الإيقاعية الحميمة التي تجمع بينهما أكثر مما تفرق ، وتقارب بينهما أكثر مما تباعد .، نجدهما يعتزيان معا في أصل تكونهما الإيقاعي إلي الطبيعة العذراء ."(2)

كما أن علاقة التداخل بين الموسيقى والشعر ترجع إلى تداخل وظائف الحواس الإنسانية على الرغم من استقلالية الفنون .فإذا كانت مرجعية الأنغام في كل من الشعر والموسيقى – حسب ما سلف – هي الطبيعة ، فمن دون شك فإن التجاوب معها يكون بإحداث تنسيق لأحاسيس الإنسان ، " فالطبيعة كأم لكل الفنون تتكامل فيها الحركة المرئية والحركة السمعية ، اللون والصوت وكافة الظواهر الأخرى . وعندما يتحد الإنسان مع الطبيعة ، وتتكامل فيه عناصر الحياة بثقافاتها البصرية والسمعية وارتباطها بالتجاوب العصبي الإنساني .عندما يتم كل ذلك فإن الإنسان يتمكن من الرؤية حتى وهو كفيف ، ومن السمع حتى وهو أصم ..."(3)

ومن هنا تتضح عضوية العلاقة بين الشعر والموسيقى ، إذ تصير التفعيلات في الشعر وحدات موسيقية تكسبه نغما آسرا مؤثرا. وإذا فقد الشعر سحر ذلك النغم انقطع ما يشد المتلقي إلي السماع من خيط فني دقيق ، ذلك أن الشعر نغم وإنشاد.(4)

---

1) : د.عبد المالك مرتاض،الأدب الجزائري القديم، ص /213.

(2):م.ن،ص/208،209.

(3) : د .صابر عبد الديم ،موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ،مكتبة الخانجي للنشر القاهرة ،1992 م ،ص/ 14 .

(4) م.ن،ص/ 16 .

وهناك من يذهب إلى أن الشعر لا يفترق في موسيقاه عن الموسيقى باعتبارها فنا مستقلا ، إذ لا يفصل بين السمات الموسيقية التي تخلقها الأصوات اللغوية داخل النص الشعري وبين الموسيقى كفن مستقل يعتمد على صوت غير لغوي وإنما يكون بفعل حركات اهتزازية في جسم ما ، ولولا هذه الأخيرة ما تحقق للصوت في الموسيقى كينونته .

فيرى أصحاب النظرة السابقة أننا نمارس فن الموسيقى في الشعر ، ولكنها فن صعب في هذا الأخير ، فهي أصعب من الموسيقى التي تؤدى بالأصابع " لأنها موسيقى تستخدم فيها أنامل العواطف والخيال والأسلوب والشاعرية .. وليس لكل فنان مثل هذه الأنامل .. إنها للشعراء ..."(1)

ومن هنا يتضح لنا أن السمة الموسيقية في الشعر تتواجد فيه بفعل الأصل المشترك للنغم في كل من الموسيقى والشعر ، وإلى تداخل الحواس والتنسيق بينها وكذا إلى استجابة النفس الإنسانية للموسيقى وأيضا إلى السمة الموسيقية التي تتمتع بها أصوات اللغة العربية دون خضوعها لآلات موسيقية .

كما أن آليات ممارسة الموسيقى وإن وجدت في الشعر من خلال الحديث عن بعض عناصره كالوزن وما يمتاز به من خصائص التكرار في مكوناته، فإن هذا يختلف عنه في الموسيقى باعتبارها فنا مستقلا .كما أنها تكون صعبة التحقق في الشعر لما بينه وبين الموسيقي من فروق واضحة .

ولعل هذا ما جعل بعض النقاد يقرون صعوبة الفصل بين الشعر والموسيقى، و كأن المسألة شبيهة بالعلاقة بين اللفظ والمعنى ."فالشعر فكر و عاطفة وموسيقى ، ولست بقادر على أن تفصل من الشعر موسيقاه ، فبغير الموسيقى لا يكون الشعر ، ولولا الأذن ما كان الكلام . وما يتولد من ارتباط المعاني وما يندمج من ألوان الصورة ، وما يتألف من رنات اللفظ ، ليس إلا هذا الكائن الفني المتناغم الذي تسميه شعرا ، وكيف لا يكون الشعر موسيقى وهي التي تجلي الإحساس ، وترفع من مستوى العاطفة ، وتجعل الفكرة تتسرب إليك بين الكلمات كما تتسرب روح الشاعر من خلال المسافات الصامتة المرتعشة التي تجيء بين النبرات والخفضات في القصيدة ، أو التي تنساب إلى أذنيك كما تنساب الظلال و الألوان التي توحيها إليك لوحة من لوحات الفن الخالدة."(2)

وما يمكن أن نقوله حول هذا الرأي الأخير أنه وإن كانت الموسيقية سمة بارزة في الشعر فهذا لا يعني دلالة التطابق بين الشعر والموسيقى لاختلاف خصائص ومكونات كل منهما، علاوة على اختلاف كيفيات الأداء وطرقه ووظيفة كل منهما .فشتان بين فن أداته الألفاظ وبين آخر أداته النغم .حتى أن أصحاب الموسيقى أنفسهم يقرون بقدرة الشعر على أداء وظائف تتعلق بالتعبير عن دخائل النفس الإنسانية والإحالة "إلى أشياء مستقلة في العالم الخارجي من خلال ما تتمتع به الألفاظ من سر العلاقة الكامنة بين اللفظ والمعني .

فالموسيقى وإن كانت – كما عرفها (بتهوفن) – " الحلقة التي تربط حياة الحس بحياة الروح أي الحياة الباطنة بالحياة الظاهرة ، حياة النظر والسمع والذوق و اللمس والشم وما إليها."(3)

---

(1) : د محمد عبد المنعم خفاجي ود. عبد العزيز شرف ، النغم الشعري عند العرب ، دار المريخ للنشر الرياض ، مطبعة نهضة مصر ، 1978 م ، ص /19.

(2) :د محمد زكي العشماوي،الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر ،بيروت، 1983 م ،ص/ 186.

(3): وتر جيمس تيرنر، الموسيقى تاريخ موجز ،ترجمة محمد النوني و أ. شكيب ،مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ، د ت ، ص /10.

وإن كانت الموسيقى تشترك في وظيفة التعبير مع بعض الفنون كالشعر والرسم، كما أنها تعد لغة تعبر عن مختلف الأحاسيس والمشاعر، إلا أنها تعجز عن التعبير عن المعاني المجردة بخلاف اللغة الشعرية ،"فالموسيقى تعجز عن إثبات حقيقة ذهنية لشيء ما، فأنت لا تستطيع أن تقول عن طريق الموسيقى – قمت بجولة مع كلبي – و إن كان الموسيقي الماهر قد يؤلف قطعة موسيقية يقلد فيها سير رجل مع كلبه.كذلك لا يمكنك أن تقول عن طريق الموسيقي – ناولني قدحا من الشاي – و إن كان في وسعك أن تقلد في لحن رجلا يرشف من كوب شاي . وفي وسعك أن تتبين من هذا أنه لا يمكن للموسيقى أن تعبر عن مجموعة من العلاقات الاجتماعية والمنطقية بين الأشياء و الأفراد."(1)

ولعل مرد هذه الميزات إلى ما سبق ذكره من مواد كلا الفنين، فالألفاظ في الشعر تخضع للوضع الذي يتأثر بالبيئة الطبيعية والاجتماعية والفكرية لمجتمع ما ، كما تتأثر اللغة بالجوانب الحضارية لذلك المجتمع ، مما يجعلها تجسد في مظهرها ثقافته وعاداته وتقاليده وطرق التفكير فيه . وذلك ما يجعل صعوبة مزدوجة تكتنف اللغة الموظفة في الشعر؛ أولاها عملية الانتقاء التي تكون على مستوى الشاعر وثانيتها صعوبة تعبير لغة مجتمع ما عن بيئة مجتمع آخر، بخلاف الأنغام في الموسيقى فهي " واحدة عند جميع الناس في مختلف أنحاء العالم ، ولأنها غير مرتبطة بأشياء خارجية. ولا يمكن القول بأن الموسيقى تربط بالعالم الخارجي برباط ما إلا في تقليدها المباشر لعدد قليل من الأصوات الطبيعية التي تحدث في الطبيعة."(2)

ومن هنا تنفرد اللغة الشعرية الموسومة – في جانب منها – بالموسيقية عن الموسيقى ذاتها، في كون الأولى تعبر عن العالمين الداخلي والخارجي معا ؛ كوامن النفس وما يحيط بها من أشياء ، وما يربطها بها من علاقات متعددة ، بخلاف الموسيقى ذاتها والتي تقتصر "على التعبير عما يختلج في قلوبنا من عواطف وما يمر في عقولنا من خيالات ، وما يستكن في نفوسنا من انفعالات ..."(3)

وبذلك تصير الموسيقى " لغة نعبر بها عن العالم الداخلي لا عن العالم الخارجي . فبالموسيقى نعبر عما يمر في سرائرنا لا عما يحدث خارج نفوسنا . ويمكن أن تسمى الموسيقى لغة لأنه يمكن للشخص أن ينقل عن طريقها إلى غيره من الناس صورة حياته الباطنة ، فالشعور الباطني والأمال والحالات الروحية لابد من إظهارها والتعبير عنها حتى يستطيع غير أصحابها أن يدركوها ، لهذا يقدم الموسيقي على تأليف ألحانه التي تعبر عن نفسه الباطنة بأنغام موسيقية ."(3)

ومن هنا يتضح لنا أن الشعر بما تمتاز به لغته يتفوق على الموسيقى، في التعبير عما هو داخلي في النفس الإنسانية وما هو خارجي عنها، بخلاف الموسيقى التي لا تملك القدرة على الإحالة إلى العالم الخارجي، لا لسبب إلا لأنها لا تعتمد الصوت اللغوي أساسا لها وبذلك فإن "التطابق الكلاسيكي، بين الداخلي وشكله الخارجي، ينفصم في الموسيقى، باعتبارها فنا رومانسيا ... فهي غير قادرة بالأحرى على التعبير إلا عن الشعور والعاطفة ، وهي تحيط التعبير عن تمثلات الروح بأصوات العاطفة والشعور اللحنية ..."(4)

---

(1): وتر جيمس تيرنر، الموسيقى تاريخ موجز ،ترجمة محمد التوني و أ. شكيب، ص/12،13.

(2) :م.ن،ص/ 17.

(3):م.ن، ص/20،21.

(4) :هيغل، فن الموسيقي ، ترجمة جورج طرابيشي ، ط(1) ، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1980 م، ص/ 13.

وإن كانت اللغة في مظهرها نظاما صوتيا ، وكانت الموسيقى "مجموعة من الأصوات التي تتألف من ضربتها الموقعة نغم يلمس المشاعر ، ومن إيقاعاتها لحن يهز أوتار القلوب وفي روحنا استجابة طبيعية لتلك الألفة التي تتحقق بين المنشد والسامع أو التي تكون بين اهتزازات في صوت المنشد و ارتعاشات في قلب السامع .(1) فإن الأصوات في الموسيقى تتوزع وفق أنظمة خاصة لعل أهمها (التناظر والتساوق)(2)

فإذا كانت الأصوات في اللغة تحيل إلى أشكال موجودة خارجها في علاقتها بمضامينها، فإن الموسيقى "لا تعرف أشكالا خارج نطاقها في مقدورها الاعتماد عليها بل الأشكال التي منها تتبع قواعدها وقوانينها وضروراتها تتألف من أصوات،لا تقيم مع المضمون المتضمن فيها علاقات وثيقة جدا ، وتترك على العكس للحرية الذاتية حقلا أوسع و أرحب بكثير من منظور أدائها وعزفها."(3)

وإذا كانت هناك علاقة بين الشعر والموسيقى " على اعتبار أن كليهما يستخدمان وسيلة حسية هي الصوت ، لكن الفنين يختلفان عميق الاختلاف واحدهما عن الآخر من حيث طريقة التعامل مع الأصوات ونمط التعبير."(3)

فالأصوات في الشعر لا تصدر عن آلات شتى اخترعها الفن ، إنما تتحول الأصوات المنطوق بها والصادرة عن عضو النطق البشري إلى محض علامات لفظية قيمتها الوحيدة تكمن في أن تكون تسميات عديمة الدلالة بحد ذاتها لتمثلات وتصورات . وبفضل ذلك يبقى الصوت كيانا حسيا مستقلا، يمتلك من حيث هو محض إشارة إلى عواطف وتمثلات وأفكار ، وبحكم أنه لا يؤلف سوى هذه الإشارة خارجية وموضوعية محايثتين .ذلك أن الموضوعية الحقيقية للداخلي من حيث هو داخلي ، تكمن لا في الأصوات ولا في الألفاظ ، وإنما في وعيي لفكرة من الأفكار ، لعاطفة من العواطف ، ولغيرها من التمثلات التي أحولها على هذا النحو إلى مواضيع يسعني تمثلها أو يسعني بسطها لأبرز ما هو متضمن فيها ولأعرض الترابط الخارجي والداخلي لمضمون أفكاري ، وكذلك العلاقات القائمة بين تعييناتها الخاصة ، الخ . ولا جدال في أننا نفكر على الدوام بواسطة الكلمات ، لكن من دون أن نستخدم على الدوام اللغة المنطوقة . وبحكم هذه الأهمية الثانوية تماما لأصوات اللغة، بوصفها مضمون حسيا للتمثلات والأفكار ، الخ ، التي نريد إيصالها ، يستعيد الصوت استقلاله .(3)

والفارق بين الاستخدام الموسيقي والاستخدام الشعري للأصوات يكمن في أن الموسيقى بدلا من أن تستخدم الصوت لتأليف كلمات ، تتخذ من الصوت نفسه عنصرها، بحيث يشكل من حيث هو صوت ، غاية في ذاتها. وبنتيجة ذلك تتمتع الأصوات بحكم من أنها لا تعود تستخدم كمحض وسيلة للإشارة والتسمية بحرية، تتيح إمكانية إدخالها في تأليف فنية، لا هدف لها ولا غرض، غير أن تبرز محاسن شكلها.(4)

إن الأصوات في الموسيقى، وإن كانت "تخاطب نفسنا وتتطابق مع خلجاتها ، لكن الأمر كله لا يعدو أن يكون ضربا من التعاطف المبهم ، حتى و إن كان العمل الموسيقي النابع من النفس بالذات والترّ بالعواطف المفصح عنها يمتلك القدرة على التأثير ، عميق التأثير في نفوس من يسترقون السمع إليه . وبصورة عامة تنتقل عواطفنا بسهولة على كل حال ، من الداخلية المبهمة المحتواة في مضمون ما ومن التماهي الذاتي مع هذا المضمون ، إلى رؤية أ أكثر عيا نية لهذا الأخير و إلى موقف أكثر موضوعية "إزاءه .

---

(1) : د. محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد ، ص/ 185.

(2): هيغل فن الموسيقى، ترجمة جورج طرابيشي ، ص /14 .

(3)نم.ن، ص/19،18.

(4) نم.ن،ص/ 20.

وكذلك قد يكون شأن الأعمال الموسيقية عندما تتحول العواطف والمشاعر التي توقظها بطبيعتها وحيويتها الفنيتين إلى حدوس وتمثلات أكثر تحديدا بالنسبة إلينا،حدوس وتمثلات تفرض نفسها على وعينا بوضوح وجلاء ما كانت تتسم بهما الانطباعات السابقة. لكن هذه الحدوس والتمثلات إن هي إلا حد وسنا وتمثلاتنا نحن ،ولئن أسهم العمل الموسيقي بكل تأكيد في استحضارها، فإنه لم ينتجها مباشرة عن طريق المعالجة الموسيقية الخالصة للأصوات. أما الشعر فإنه يعبر بالمقابل بنفسه ، ومباشرة عن العواطف والتمثلات والحدوس، بل يمتلك المقدرة على أن يقدم لنا صور الأشياء والمواضيع الخارجية ..."(1)

ثم هل أن هناك علاقة بين الشعر والموسيقى من حيث المضمون ؟بمعنى هل تضطلع الموسيقى بمضامين لا صلة لها بما يعالجه الشعر؟ ،أم أن هذا الأخير قد يقنن ويصير مضمونا تطرقه الموسيقى وتخضعه لقوانينها؟.

ويمكن القول"... أن الموسيقى لا تكتفي بهذا الاستقلال عن الشعر وعن المضمون الروحي فيه ،بل كثيرا ما تقترن –ولعله يجوز لنا أن نقول في غالب الأحوال– بمضمون ناجز يقدمه لها الشعر ويتألف من تتابع من العواطف والمشاعر والتأملات والأحداث والأفعال."(1)

وإذا امتزج الشعر بالموسيقى ،فأي جانب يطغى على الآخر ،وهل هناك مضامين تتعزز فيها الجوانب الموسيقية دون أخرى،وهل أيضا تختلف نسبة الاحتفاء بالنواحي الموسيقية في ظل مواضيع تتسم بعمق الأفكار وخصوبتها أو العكس.

وفيما سبق من طرح ،يرى علماء الموسيقى أنه"... عندما يراد إبراز الجانب الموسيقي الصرف من مثل هذا العمل الفني وتسليط الأضواء عليه لا يجوز أن يشغل فيه الشعر أغنائيا كان أم تمثيليا الخ .مكانا أكبر مما ينبغي. وعلى كل حال فإن غلبة الشعر على الموسيقى أو الموسيقى على الشعر في الأعمال الجامعة، بينهما من شأنها، بصفة عامة ،أن تلحق الأذى بالفنين كليهما. في حين ينطوي النص بحد ذاته، من حيث هو عمل فني شعري ، على قيمة مستقلة ،لا يسعه أن ينتظر من الموسيقى إلا مساندة طفيفة جدا .كما الحال في جوقات المأساة القديمة العهد حيث ما كانت الموسيقى تؤدي إلا دورا ثانويا بوصفها موسيقى مصاحبة .وبالعكس إذا كانت الموسيقى هي التي تفصح عن مطامح إلى قيمة مستقلة. فان النص، في أدائه الشعري ،هو الذي ينبغي أن يكون سطحيا وأن يكتفي بالتعبير عن عواطف وتمثلات عامة للغاية."(2). كذلك فإن الإخراج الشعري للأفكار العميقة لا يتفق مع نص موسيقي جيد أكثر ما يتفق معه وصف الأشياء الخارجية .والشعر الوصفي بصفة عامة.(2)

وكما سبقت الإشارة آنفا، إلى أن الموسيقى تكون عاجزة عن نقل الحدوس والتمثلات التي يمكن أن يجسدها الوعي والإدراك في عمل فني معين ،ذلك أن الموسيقى لا تتعامل مع أصوات لغوية ،تمتلك القدرة على الإحالة الخارجية للأشياء،بل أكثر من هذا ،فإنه"... حتى حينما تقترن الموسيقى بالشعر،باعتبارها فنا مصاحبا أو على العكس عندما يقترن الشعر بالموسيقى بوصفه فنا تأويليا تبقى الموسيقى عاجزة عن تظهير وترجمة أفكار وتمثلات كما يتصورها الوعي بل تكون ملزمة ...إذا شاءت أن تؤثر على الشعور والعاطفة بأن تعبر عن الطبيعة البسيطة لمضمون من المضامين، بإقامتها بين الأصوات علاقات هي أقرب ما تكون إلى العلاقات التي تقوم داخل هذا المضمون ،بين مختلف عناصره ،أو تكون ملزمة بالأحرى، بالسعي إلى التعبير بأصواتها المصاحبة للشعر عن الشعور القمين بأن يوقظ في الروح مضمون الحدوس والتمثلات."(3)

---

(1): هيغل ،فن الموسيقى، ترجمة جورج طرابيشي ،ص/ 21 .

(2):م.ن، ص/21،22.

(3): م.ن، ص/27 .

ومن هنا يمكن القول ، لأصوات في العمل الإبداعي بما تحققه من إحالات خارجية – على اختلاف المسافة الفاصلة بين العمل الفني ذاته وتلك الإحالات – تتيح مجالا للإبداع خاصة في الشعر،من خلال ما تثيره تلك الاستقلالية فيه من تعدد التفسيرات والتأويلات ،الناشئة عن تنوع تلك الإحالات في ظل علاقتها بالنص المبدع.

ذلك أن "...العمل الفني إذ يبدو أول الأمر بتمييز بينه وبين الذات التي يخاطبها على اعتبار أن أصواته ذات الرجع الواقعي متمايزة، في هدا الواقع الحسي، عن الداخلية الإنسانية، لا يمضي قدما في هذا التعارض، نظير ما تفعل الفنون التشكيلية، وصولا إلى حد هو هذه الأصوات بوجود خارجي دائم في المكان وبرسم التأمل، بل يكتفي بتزويدها بوجود مؤقت لا يكاد يتكون حتى ينطفئ و يتلاشى . ومن جهة أخرى،لا تقابلنا الموسيقى بذلك الانفصال بين المواد الخارجية والمضمون الروحي، كما الحال في الشعر الذي يدلل،من وجهة نظر التمثيل، على قدر أكبر من الاستقلال عن صوت اللفظة، والذي يسعه، لانعتاق أكثر من سائر الفنون عن كل خارج وخارجي، أن ينصرف إلى الإبداع الحر بالصور التي تولد في المخيلة ."(1)

إن الصوت في الشعر يخرج عن حدود ما ترسمه الموسيقى ، فلا يبقى انتظام الأصوات بكيفية خاضعة للكم والتوارد على فترات زمنية مختلفة وهو ضابط الصوت في الأدب لأنه يتعلق باللغة أو بالأحرى بالألفاظ التي تقلل من استقلالية الصوت وتجريده – بفضل النظم والتأليف – ويكون بذلك علاقات إشارية تعبر عن معان وتمثلات وذلك ما يجعل للصوت الشعري رمزية تختلف باختلاف تلك العلاقات التي يشكلها في بني لفظية أو تركيبية في علاقاتها بالسياق الذي ترد فيه .

"وإذا كانت الرسالة الأدبية تتكون من منطوق ومدلول يمثلان بنيتها الأساسية فإن تحليل الوظائف الرمزية للجانب الصوتي لا يلبث أن يتشابك مع جوانب الدلالة الإيحائية ويقسم علماء اللغة الرمزية الصوتية إلى قسمين :

أ) مباشرة وهي التي تختلط بعناصر المحاكاة الطبيعية في الأصوات وتستقي الإيحاءات منها مثل زئير الريح وإيقاع المطر الرتيب.

ب)غير مباشرة وهي التي تتمثل في الاشتراك المفاجئ للعنصر الصوتي في الدلالة.

وقد تتعارض النظريات اللغوية في بعض النتائج التي تستخلصها في هدا المجال لكن هناك قدر مشترك، لا مفر أن تتفق عليه،يؤكد الطاقة الإيحائية لبعض الأصوات نتيجة لتداعيات لا شعورية في معظم الأحيان ، ولا شك أن تراسل الحواس يلعب دورا كبيرا في هدا الصدد فالانطباع الذي يصل من خلال حاسة معينة كالسمع مثلا لا يلبث أن يثير إيحاءات بحواس أخرى مثل البصر واللمس. كما أن هناك نوعا من إيحاءات التشابه أو التناظر يعتمد على لون من القياس القائم بين المدلول والمنطوق كما يحدث في حالات النبر والتشديد والتكرار مما يؤكد وجود طاقة إيحائية كامنة في طبيعة الأبنية الصوتية المناسبة أو المتعثرة الحادة أو الرصينة. ومن الحكمة ترك هذه الخصائص لمزيد من الدراسات التجريبية قبل تأكيد بعض القواعد التي لا يجمع عليها الباحثون .فهناك من يزعم مثلا أن المجال العاطفي يتجاوب مع الحروف والكلمات المفتوحة ،كما أن الخوف والغموض يرتبطان بالحركات المغلقة ؛ فالنوع الأول يوحي بالضوء والثاني بالظلمة ."(2)

ولعل الدلالة الصوتية تتضح أكثر ،في التركيب أو البيت الشعري،أثناء توارد هما في نص أدبي.ومن ثم ،يكون لزاما النظر في الدلالة الصوتية ،في علاقة الصوت بخصائصه النوعية،من جهة،وفي علاقته بالتركيب الوارد فيه،من جهة ثانية،وفي علاقته بالنص،وما يحيط به ،من ظروف أنتجته،من جهة ثالثة.

---

(1) : هيغل ،فن الموسيقى، ترجمة جورج طرابيشي ،ص/28،29.

(2): د. صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط (3)، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985 م، ص /471،472.

ولذلك "فلا ينبغي أن نهمل أن تعبيرية الحروف إنما هي ظاهرة مرتبطة بالسياق الصوتي في لغة معينة والإيقاع هو الذي يبرز تأثير البنية الصوتية بوضعها في قوالب زمنية تمارس من خلالها الإيحاء .

وعلى هذا الأساس فإن السيميولوجية لابد لها أن تولي عناية خاصة لبحث جوانب الإيقاع باعتباره العنصر الرئيسي الممثل للزمن في السياق والذي يتحكم في بنية العناصر الأخرى المساعدة له سواء كان ذلك في الشعر أو النثر."(1)

وبذلك فإن اللفظ يكتسب أهمية مزدوجة في علاقته بالمعنى من جهة ،وفي كونه "يقصد لذاته على أساس أنه خلق فني."(2)من جهة أخرى.

فاللفظ "... له خواص في البنائية تخضعه لنظام إيحائي ذي شكل متصل بالنص كله ، وفضلا على أنه ذو مزية صوتية مؤكدة ، تكون له علامة سيميوطيقية توظف توظيفا جماليا خاصا ."(2)

ولعل السمات الإشارية التي يتميز بها الصوت اللغوي، من خلال إحالته إلي معان تتعلق بالألفاظ من حيث كونها تعبر عن حدوس وتمثلات،من خلال ارتباطه بالفكر والتصور،نجد له إشارة من طرف اللغويين .

حيث يتحدث (دوسوسير) عن علاقة اللغة بالفكر ، فيقول : " فالدور الذي يميز اللغة أمام الفكر لا يقوم على خلق وسيلة مادية صوتية للتعبير عن الأفكار وإنما القيام بالوسيط بين الفكر والصوت وذلك عبر شروط ما ، بحيث يؤدي اتحادهما بالضرورة إلى تحديدات متقابلة للوحدات ..."(3) ،إلى أن يقول :" تتمركز الفكرة في صوت ،و حيث يصبح الصوت علامة لفكرة ما . ويمكن تشبيه اللغة بورقة ، يكون الفكر وجهها الأول والصوت وجهها الآخر ، ولا نستطيع فصل أحد الوجهين من دون الآخر في آن واحد . والأمر نفسه بالقياس إلى اللغة ، إذ لا يمكن عزل الصوت عن الفكر ، ولا الفكر عن الصوت ، كما أننا لا نصل إلى ذلك إلا بتجريد يؤدي بنا إلى علم النفس الصرف أو إلى علم التصويتية الصرف ."(3)

إن الدلالة الصوتية التي يسهم في تشكيلها الصوت من خلال السمة الإشارية تتنوع بتنوع الصوت في حد ذاته ، وأيضا موقعه في اللفظة وعلاقته بالتركيب ، مما يجعل الصوت يشكل علاقات أخرى تنبثق عن سابقتها وترد في تنظيمات مختلفة كالتناظر مثلا أو دخولها في علاقات عددية تحقق لها سمات الوضوح في النص ، ويكون لها هي الأخرى دلالات تشترك – من دون شك – في جانب منها والدلالات العامة للسياق .

إن ما سبق ذكره من اعتبار الصوت علامة لفكرة ما ، وكون الصوت الشعري ذا طبيعة رمزية وهو ما جعل السيميولوجية تهتم بالدلالات التي يمكن أن تتحقق بين الدال والمدلول بشكل واسع .ذلك أن " علم السيميولوجيا في هذا المجال ، لا يهتم بالدال والمدلول ، في حد ذاتهما ، وإنما يسلط تركيزه على تلك المسافة الفاصلة بينهما،هذه المسافة تظل باهتة لا تكشف عن معنى معين ، بل يغدو الاحتمال هو الطابع المميز لها . وهذه هي النظرة الجديدة للسيميولوجيا نحو العلاقة التي تربط بين الدال والمدلول ، بحيث أنه لا يفترض فيها أن تخضع للمنطق ، للكذب والتصديق ، فهي علاقة اعتباطية خالية من أي تصور قبلي."(4)

---

(1): د. صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي،ص/ 472،473.

(2) : د . أحمد كمال زكي ، النقد الأدبي الحديث- أصوله و اتجاهاته-ط (2)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت ، 1981 م ، ص/ 145 .

3) : فرديناند ده سوسر ، محاضرات في الألسنية العامة ، ترجمة : يوسف غازي ومجيد النصر ، المؤسسة الجزائرية للطباعة الجزائر، 1986 م ، ص /138.

(4): ملاس مختار ،دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث – عبد الله البردوني نموذجا – المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،الرغاية ،الجزائر ،2002 م، ص/ 16.

وبذلك تحقق اعتباطية العلامة السيميولوجية بتعدد دلالات النص مما يجعله بنية مفتوحة . كما ساعدت النص " على أن يكثف من دلالته ويضخم من عاميته منفلتا من أحادية المدلول وعبودية الخارج .

هده الحرية التي استلزمتها اعتباطية العلامة سيدفع إلى تأسيس أي علاقة بين الدال والمدلول ، ومن ثم فإنه سيحافظ كل منهما على حياته الخاصة الأمر الذي يساعد اللغة على التطور ويمكننا من التغلب على قهر الزمن الذي سيفقد عن طريق هذه العملية قدرته على الفتك بالكلمات التي تكون قد تحصنت وكونت إمبراطوريتها ."(1)

وإذا كان المتلقي يستخلص معنى الكلم ،من خلال الجمل والتراكيب، وكيفية نظمها وتأليفها من طرف المتكلم، فإن- ومن دون شك- نوع الجمل وطريقة ترتيب عناصرها سيخلق إيقاعا معينا للمعاني والصور ؛ فطغيان المكونات الفعلية على الاسمية أو العكس يخلق في النص دلالات مغايرة .

ومن ثم يمكن لهذه الخاصية أن تفتح المجال،لإيجاد علاقة بين البحور الشعرية ونظام الجملة ؛ بمعنى هل تنوع الإيقاع الشعري يفضي إلى تنوع نظام الجملة ، وهل إيقاعات الشعر العربي القديم آثرت نوعا من الجمل على آخر، وهل ساد في موروثنا الشعري نظام معين للجملة شاع في كل البحور الشعرية، أم أن كل بحر وظف نوعا خاصا من الجمل ..و لعل مثل هذا الطرح يتطلب بحثا واسعا وشاملا ودقيقا للتراث الشعري العربي، يعتمد فيه على إجراءات الإحصاء والاستقصاء والمقارنة .

إ ن العملية السابقة يمكن أن تقدم إجابة أكثر دقة عن علاقة الوزن بالعاطفة أو المعنى أو الأغراض ، ذلك أن التراكيب ترتبط بالمعاني ، ومن ثم فإن إيجاد علاقة بين الوزن ونوع الجمل السائدة يفضي بالضرورة إلى علاقة متعدية قوامها تفسير ما يمكن أن يكون بين الأوزان وبين ما تحمله التراكيب من معان أو أفكار وما تؤديه من أغراض أيضا .

ومما تلزم الإشارة إليه أن ارتباط التراكيب بالمعاني أو الأفكار لم يكن غائبا عن ذهن النحويين القدامى ، " فاللغة العربية ذات سمات وخصائص اهتم بها النحويون القدامى أمثال سيبويه وغيرهم ، كما اهتموا بالتركيب وأدركوا أن الخبرة بتراكيب اللغة هي في الوقت ذاته خبرة بالأغراض التي تعبر عنها ، أ و بعبارة أخرى أدرك النحاة أن هناك ارتباطا قويا بين ما يسمى بالتراكيب وما يسمى بالمعاني أو الأفكار. فالعلاقة بين الفكر واللغة شغلت من بعض الوجوه هؤلاء النحاة."(2)

إن الإحساس المتبلور في ذهن النحاة العرب حول وجود علاقة بين التراكيب والمعاني أو الأفكار، قد تبلور أكثر بفضل الدراسات القرآنية التي راحت تبحث في وجوه إعجاز القرآن الكريم، ومن ثم تثمين النظرة السابقة للنحو العربي .

فلقد ارتبط النحو " في دراسته بحد أدنى يتمثل في الصوت المفرد ، وحد أعلى يتمثل في الجملة أو ما هو في حكم الجملة ، ولا يتعدى النحو هذا المستوى من الدراسة من حيث الاهتمام بالتركيب الكلي للأسلوب ، و الأفكار، وإنما ترك ذلك كله لفروع أخرى من الدراسة كالبلاغة . فلما اتجهت الدراسات النحوية إلى القرآن لضبط نصه لم يكن كافيا لإبراز نواحي الإعجاز فيه مما هيأ لبعض النحاة أن يقوموا بدور هام في بيان هدا الإعجاز من خلال توجيه الدراسة النحوية إلى نواحي جمالية تركيبية عن طريقها تبرز ملامح الإعجاز القرآني برصد العلاقات التركيبية في الآيات ونسقها المعنوي ...."(3).

---

1): ملاس مختار دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث – عبد الله البرد وني نموذجا – ص/ 17.

(2) : د . محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،1984 م، ص/ 35.36.

(3):م.ن، ص/36 .

ولذلك تحدث النحاة عن معاني الكلام وأشاروا إلى مختلف الأغراض التي يمكن أن يؤديها داخل التركيب اللغوي ،كـ" أحمد بن فارس في كتابه الصاحبي يعقد فصلا سماه معاني الكلام وقد جعل هذه المعاني عشرة هي الخبر والاستخبار والأمر والنهي والدعاء والطلب والعرض والتحضيض والتمني والتعجب .ثم تحدث عن خروج كل نوع من هذه الأنواع إلى دلالات أخرى. فالخبر مثلا يخرج إلى التعجب والتمني والإنكار والنفي والأمر والنهي والتعظيم والدعاء وهي مسائل تقوم على أن التركيب النحوي، يؤدي إلى معان ثابتة من صيغة هذا التركيب وطبيعته."(1)

ويوسع (عبد القاهر الجرجاني) النظرة السابقة،بفضل جهوده الجبارة والمبكرة في ميدان الدلالة النحوية، وفتح المجال للدراسات الأسلوبية ،من خلال ما اسماه بنظرية النظم .فيرى أن "ليس أن النظم شيئا إلا توفي معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه، فيما بين معاني الكلم،وأنك قد تبينت أنه إذا رفع معاني النحو وأحكامه ،مما بين الكلم حتى لا تراد فيها في جملة ولا تفصيل،خرجت الكلم المنطوق ببعضها، في إثر بعض، في البيت من الشعر والفصل من النثر .،عن أن يكون لكونها في مواضعها التي وضعت فيها موجب ومقتض ،وعن أن يتصور أن يقال في كلمة منها إنها مرتبطة بصاحبة لها ومتعلقة بها وكائنة بسبب منها وإن حسن تصورك لذلك قد ثبت فيه قدمك وملأ من الثقة نفسك وباعدك من أن تحنّ إلى الذي كنت عليه وان يجرك الإلف والاعتياد إليه ."(2)

ولذلك يرى (عبد القاهر الجرجاني) أننا إذا أردنا أن نتبين وجوه الإعجاز في القرآن الكريم علينا أن نطلبها في معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه أي في النظم.(3)

وكذلك يعقد فصلا أسماه بالخبر وما يتحقق به الإسناد، ليبرز من خلاله أن تركيب الجملة يتغير بتغير المعاني؛ أي أن "المعنى الثابت في العقول والقائم في النفوس هو الذي وراء التغيير في نظام الجملة."(4)

من هنا تتضح لنا العلاقة الرباعية الأبعاد التي حققتها دراسات عبد القاهر الجرجاني في تفهم وجوه الإعجاز في القران الكريم بفعل النظم حيث كشف هذا الأخير عن خصوصيات التأليف وجمالياته في علاقته بالمرسل (المتكلم) والمتلقي والسياق الذي يرد فيه الكلام أو قل بعملية الإبداع.

كما أن القرآن الكريم " قد أضاف إمكانات كبير ة للنحو بالمفهوم الجمالي التركيبي واستحدث طرقا فنية للربط بين المفردات والجمل والعبارات ، وخلق دلالات متنوعة تتوافق مع أغراضه وأهدافه ، وهذا يؤكد لنا أمرا هاما وهو أن تركيب الصيغ والعبارات شديد الالتحام بعملية الإبداع ، فلو نظرنا للغرض أو المعني دون نظر إلى العلاقات النحوية من حيث فاعليتها في تلك الأغراض فإننا نبتعد عن الإدراك الحقيقي لعملية الإبداع . إن هذه العلاقات القائمة في التراكيب تخلقها أدوات نحوية مألوفة ، ولكن باستعمالها في كل جنس أدبي تقدم عطاء فنيا جديدا ، وتثري العمل الأدبي بمفاهيم ودلالات لا تكتسب إلا عن طريق إمكانات النحو ... فالنحو ليس عنصرا هامشيا أو جانبا ركنيا في العملية الإبداعية ، بل هو لحمة هذه العملية وسداها في الشعر والنثر ، وهو الذي يظهر الشكل أو الأسلوب مغلفا بروح الأديب الذي أنتجه ، ولا يجوز الحكم علي الأثر الأدبي دون العودة إلى الأداة الفعالة النحو التي أخرجته إلى حيز الوجود."(5)

---

(1) : د . محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية، ص/37،38 .

(2): عبد القاهر الجرجاني :دلائل الإعجاز ،قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، طبع مكتبة الخانجي بالاشتراك مع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000 م، ص /525 .

(3): م.ن،ص/526 .

(4):م.ن، ص/ 527 .

(5) :د. محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، ص/ 43 .

إن العلاقات التي أشرنا إليها سابقا، هي من صميم عملية التواصل اللغوي ، وبذلك شكلت نظرية النظم مبحثا من مباحث اللسانيات ، ذلك أننا إذا نظرنا إلى عملية التواصل اللغوي نجدها تحقق العلاقة الرباعية الأبعاد السابقة ." إن نقطة البداية في هذه العملية هي أن يصوغ المتكلم فكرته في قالب لغوي يجري على سنن اللغة المشتركة بينه وبين سامعيه . وهذه العملية مرتبطة في جوهرها بنشاط المخ ، وبها يتحقق للرسالة المنطوقة وجود لغوي ، لتنتقل بعده إلى طور جديد حيث تتولى وظائف المخ المختصة بضبط النشاط العصبي لأعضاء الجسم إرسال تعليماتها علي هيئة مثيرات عصبية تنطلق عبر الممرات العصبية إلى أعضاء النطق ، فتنضبط حركاتها في تتابع وتزامن دقيقين بحيث تخرج لنا بالصوت الصحيح في موقعه الصحيح ... "(1)

وإذا كانت علوم اللغة،بمختلف أنواعها، تسهم في تشكيل الظاهرات الإيقاعية، ومن ثم ضرورة البحث عن تفسير في ظلها ، فإن البحث يتسع لمجالات وعلوم أخرى، لأننا نتعامل مع عمل إبداعي؛ أي نشاط فني قوامه الحيوية والتجدد والتعقيد والتداخل والتشابك .

ومن تلك المجالات والعلوم: العمل الإبداعي ذاته، وما يكسبه نضارة وحيوية من خلال ما يتسم به من حركة. إضافة إلى مجال تصنيفه وهو الفن وعلاقته بعلم الجمال من جهة والنقد الأدبي من جهة أخرى .

فالحركة في العمل الإبداعي هي قوامه وسر حيويته وحياته، ولعل العرب قد أشاروا في تراثهم البلاغي والنقدي إلى مصطلحات تنم عن هذه الخاصية. وأبرزها مصطلحات:الماء الرواء، الرونق، الحلاوة ،العذوبة، الطلاوة ،البهاء ،الحسن ، النضارة والجمال ... الخ.

"فكل ذلك يعني الحيوية والنضارة ، فنماذج التعبير وجميع صوره وأشكاله ، مثلها كمثل الأغصان تستمد جمالها من شكلها في استقامته أو التوائه ، ومن أوراقها في استدارتها أو استطالتها ، إلا أن ذلك الجمال كله ينقلب ' إلى جمال شكلي متى انقطعت عنه عصارة النماء التي يمدها بالحيوية أو أسباب الحياة .

وهذا أمر ملموس في واقع الحياة ، فأنت ترى الغصن أو الزهرة قائمة في الشجرة ، فيأخذك أكثر ما يأخذك منها نضارتها وحيويتها ، فإذا ما نزعته عن الغصن وجفت بين يديك ، كرهتها وألقيت بها ، ولن يشفع لك جمال شكلها أن تحفظها أو تطيل النظر إليها

ولو أنك أمعنت النظر في فلسفة هذا الأمر ، لعلمت أن الجمال الذي أقبلت عليه ، انشرحت له ، لم يكن التواء الغصن ولا حمرة الوردة ، وإنما هو النضارة والحيوية ، كالسمك سواء بسواء يروقك بنشاطه وحيويته فإذا استخرجته من الماء لا يبق منه بين يديك إلا الشكل دون حياة."(2)

إذا فالحركة شكل تغذيه قوة فاعلة أو بالأحرى هي " الشكل الذي نتعرف من خلاله على النشاط أو الفعل ، فالحركة هي التعبير الحقيقي عن الحياة ، ومع النمو والتطور والزيادة في الحياة تزداد الأنماط الحركية ، خاصة تلك التي يسهم الإنسان في صنعها من الحركات التقنية الهادفة ، أو تلك الحركات العامة التي تتكرر بصورة يومية كنشاط حياتي تقليدي عن البشر ، يضاف إلى ذلك دور الحركة في التعبير اللغوي بشكل واضح ."(3)

---

(1): د. سعد عبد العزيز مصلوح ،دراسة السمع والكلام – صوتيات اللغة من السمع إلى الإدراك – ط (1) ، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة ،2000 م ،ص /06 .

(2): د حلمي مرزوق ، النقد والدراسة الأدبية ،ط (1)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ، 1982 م ،ص /107،108.

(3): د محمد محمد داود ، الدلالة والحركة – دراسة لأفعال الحركة في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة- ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، 2002 م ،ص /37.

وإذا كانت المعاجم العربية قد حددت دلالة كلمة الحركة بأنها ضد السكون (statism) فإن الحركة من الألفاظ الواسعة الدلالة والمتشعبة المعنى ، ذلك أنها لا تختص بالإنسان وحده فقط بل تشمل كل الكائنات.(1)

ويشير العلماء إلى نوعين من الحركة يتميز بهما الإنسان : " حركة خارجية تتمثل في الأنشطة الحياتية اليومية التي تصدر من الإنسان بانتظام مثل النوم ، الاستيقاظ ، الغذاء ...الخ

حركة داخلية تتمثل في حركات أعضاء الجسد التي تعمل لا إراديا بانتظام والتي يتم عن طريقها قيام تلك الأعضاء بوظائفها البيولوجية ، مثل : نبضات القلب ، حركة الرئتين ...الخ "(2)

وربما هذا النوع الأخير هو الذي أوحى لبعض الدارسين بفكرة ارتباط الإيقاع الشعري بنبضات قلب المتكلم،باعتباره يمارس نشاطا عضويا أثناء الكلام .

كما أن اعتبار الحركة ذات أصل أنطولوجي anthology في العالم(3) هو ما كان أيضا وراء اعتقاد أن إيقاع النص من إيقاع الطبيعة ذاتها ، ولعل هذا الأمر يتجلى لنا من خلال حديث الدارسين عن العلاقة الكائنة بين الموسيقى والشعر ، وخاصة عملية الاستجابة الطبيعية في الإنسان للموسيقى ." فالسر في أننا نستجب استجابة تكاد تكون غريزية ، أن النفس الإنسانية ليست في الحقيقة إلا جزءا صغيرا من هذا العام الكبير الذي تشتمله حركة منتظمة موقعة ... وإذا كان الفلك يدور في حركة منتظمة موقعة فإن أجسادنا كذلك تشابه الأفلاك ، فهي نبض وحركة وإيقاع ، وما ضربات القلب ، وما خلجات الروح ، وما حركة اليدين والرجلين ، وما غمض العين و انتباهها ، وما يقظة الإنسان ونومه إلا نوعا من الموسيقى الموقعة كتلك التي نشاهدها في دوران الفلك ، وانتظام الفصول ، واختلاف الليل والنهار."(4)

ونستشف أيضا علاقة الربط بين إيقاع النص وإيقاع الطبيعة،من خلال حديث النقاد العرب قديما عن فكرة المعنى أو الماهية، إذ ذهبوا إلى أن نظام اللغة هو من نظام الكون ، يقول. د مصطفى ناصف : " الماهية قد تكون حسية ، وقد تكون عقلية متحققة أو غير متحققة في عالم حي ، وكل شيء مستقل في هذا الوجود ، الصورة الحسية متميزة عن المعنى العقلي ، المعنى العقلي أشرف ، الشاعر يستخدم الصورة الحسية والمعاني العقلية معا ولكنه لا يحول إحداهما إلى أخرى ، هذا معناه أن رتب الأشياء غير حقيقية أو أنها متداخلة . هناك محسوس وهناك معقول تدل عليه الآثار الحسية و لكنه متميز منها . والنظام الموجود في الكون وعلى هذه الطريقة هو النظام الموجود في معاني الكلمات . ولا يستطيع اللغوي أو الناقد أن يفهم شيئا من قبيل تصعيد الحسي أ وتكثيف العقلي ، ذلك أن مثل هذا التصعيد أو التكثيف يعني بعبارة أخري وجودا في حالة عبث ."(5)

ويضيف قائلا : " الفلسفة التي عاش عليها النقاد توضح لنا موقفهم من اللغة والمعنى : هذه الفلسفة قوامها التمييز بين الفردي والكلي ، بين العرضي والجوهري ، إقامة نظام معين لا يتخطاه أو هو نظام محكم مغلق .إذا تصورت تداخلا أو شغبا بين معاني الكلمات فإن ذلك يعني أن هناك شغبا أو جدلا بين ماهية الكلمات ومكانها ، أن هناك تغيرا مستمرا ، وهذا غير صحيح."(6)

---

(1)): د محمد محمد داود ، الدلالة والحركة – دراسة لأفعال الحركة في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة– ص /36.

(2):م.ن،ينظر الهامش، ص /36 .

(3) :م .ن،ص/37 .

(4): د. محمد زكي العشماوي ، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد ، ص /185 .

(5): د.مصطفى ناصف ، نظرية المعنى في النقد العربي القديم، (دط)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،لبنان،(دت) ، ص/74،75.

(6) :م.ن، ص/ 75.

وإذا كان للحركات ألفاظ مختلفة، تعبر عن إيقاع الحركة من حيث الزمن (time) الذي تستغرقه ، والمكان(place)الذي تحدث فيه ، وقوة (force) الفعل الذي تتبعه الحركة ، ومصدر (source) هذه الحركة ، وطبيعتها أيضا البيئة (enviromment) التي تتم فيه الحركة فإن أفعالها تتعدد ملامحها وسماتها ، وتتفاوت درجاتها والحيز الواسع الذي تشغله .(1)

كما أن من ملامح الحركة الفراغ (space) ، ومنه الخاص والعام، وأيضا الحركة والسرعة والاتجاه والمسار .(2)

وهناك أيضا طرق مختلفة لأداء الحركة، فنجد الأنماط الآتية :

" الحركات التكرارية : وهي التي تثبت فيها طريقة الأداء الحركي بوحدات حركية متكررة ...

الحركات غير التكرارية : وتحدث الحركة لمرة واحدة ...

حركات متنوعة (مركبة) : حيث تتكون الحركة الواحدة من أكثر من حركة جزئية ...

حركات انسيابية : ويقصد بها استمرارية الأداء الحركي بتوافق وانتظام."(2)

وإذا كانت الحركة في أبسط تجلياتها، تتسم بالملامح السابقة ، فإن الخطاب الأدبي يكوّن فضاء حركته ومسارها أوسع،كما تكون القوة المؤثرة في تلك الحركة أقوى وأشد تعقيدا إنها الذات الإنسانية في غموضها وتعقيدها كما أنها اللغة في نظامها المركب والمعقد .

ومن ثم يمكن أن نقول إنها التفاعل بين مستويات عديدة منها الإيقاعية والصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية أو قل هي مكونات الخطاب باعتباره : " رسالة تندرج في العالم الثقافي الذي ينتمي إليه مرسلها وتحمل كل القيم ، جمالية كانت أو اقتصادية ، أو دينية ، أو تراثية ، أو ما إلى ذلك مما يدخل في تركيبة عالم ثقافي معين ."(3)

وعليه فإن الخطاب الأدبي يخضع هو الآخر لحركة، تمتد عبر محاور أفقية وأخرى عمودية أو بالأحرى يمثل الأسلوب فيه " ضربا من الأفقية الممتدة ، في حين أن اللغة ضرب من العمودية المتشكلة بتجربة الكاتب ، أو هي إن شئت لحظة مبتورة من الذاكرة الجماعية للمجتمع الذي يكتب له ، أو يكتب عنه."(4)

إن ميزة الأفقية والعمودية التي تجمع بين الشكل والمضمون ، وتجعل التقاطع أو التفاعل حاصلا بينهما هي ما ميز الخطاب العربي المعاصر ذلك أن هذا الأخير " بكل تفرعاته المضامينية ، وتجليا ته الشكلية ... يحمل كل مقومات الواقع العربي ومكوناته ، من قيم ومبادئ وأفكار وتتوزع على محورين : عمودي يمثل كل ما تراكم منها على مر العصور وهو ما نسميه عموما بالتراث ، وأفقي قوامه كل ما يتفاعل على الساحة العربية في الظروف الراهنة من اتجاهات ومذاهب وتيارات محلية وأجنبية ، شرقية وغربية ... وكلما اتسع الفضاء وتعددت المضامين ، وكثرت النصوص كلما كانت فرص الإحاطة الجيدة بالخطاب كثيرة."(5)

---

(1): د محمد داود ، الدلالة والحركة، ص /37.

(2):م.ن، ص /38،39،40.

(3): إبراهيم صحراوي ، تحليل الخطاب الأدبي ،– دراسة تطبيقية –، ط (02)، منشورات دار الآفاق ، الجزائر 2003 م، ص/ 18 .

(4): د. عبد المالك مرتاض ، في نظرية النقد، ص/ 168.

(5) : إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص/ 19.

إن الحركة التي تميز الإبداع وتجعله ينعت بالدينامية والتطور والتجدد، هي الأخرى أمر معقد وبعيد الغور، لاتصالها بالنص من جهة،من خلال ما تحدثه مختلف مستوياته صوتية وصرفية وتركيبية ودلالية ،من تفاعل وتداخل، يجعل الدلالة العامة هي الأخرى عميقة الإدراك. ومن جهة ثانية ،فإن تلك الحركة هي جزء من روح المبدع وذات الفنان التي تسري عبر نسيج النص وتكشف عنها أدبيته، من خلال العمليات المختلفة للغة، كما تتصل تلك الحركة من جهة ثالثة بالمتلقي، الذي يكشف عن القوة الفاعلة في تلك الحركة ،ومن ثم يظفر بسر حيويتها، فينعشها ويجددها أو يعدم ويفقد تلك النضرة، فيكسرها–الحركة– بفقد حلقات الوصل بينها ويقضي على عناصر الحياة والحيوية فيها. وبذلك يظل العمل الإبداعي قابعا في بطون الكتب وحبيس الذاكرة ،أو مشوشا ومفسرا تفسيرا بعيدا عن مضمونه الأصلي.

ومرد الصعوبة وذلك التعقيد أيضا في الإيقاع ، أننا نتعامل مع عمل فني أي " أمام وجه من أوجه النشاط الإنساني، لا يخضع للأحكام المطلقة ولا يعرفها .فليس بين النشاط الإنساني نشاط هو أسرع في التطور و أمضى في الحركة وأبعد عن الثبات والجمود من النشاط الفني على اختلاف أشكاله؛ سواء أكانت فنونا تشكيلية كالتصوير والنحت والعمارة أم كانت فنونا تعبيرية كالموسيقى والشعر."(1)

إن الحركة في العمل الفني من دون شك تقود الدارس إلى الوقوف على عناصر الجمال فيه ،كونها هي الأخرى تتعلق به، وتختلف باختلاف العلاقة التي تربطه بمبدعه من جهة، ومتلقيه من جهة أخرى .

ولذلك يفرق الدارسون بين الجمال الطبيعي والجمال الفني. فيرى(كانت) أن الأول شيء جميل،أما الثاني فهو عمل جميل على أن الطبيعة تنطوي على العناصر الأولية التي يستخدمها الفنان في عمله الفني ولكنها لا تحجب أصالة الفنان وتلقائيته الخصبة المبدعة.(2)

وإذا كان للإيقاع جمال، فإنه من الواجب النظر والتأمل في ذلك الجمال ،لأن عناصر الإيقاع تختلف باختلاف ظاهراته. ومن ثم كان لزاما الإشارة إلى عناصر الجمال، فيما يسهم في تشكيل تلك الظاهرات من أصوات وألفاظ وتراكيب ومعاني وصور ...الخ.من خلال انسجامها واتساقها وتلاؤمها.

وبناء على ما سبق فإن المواقف من طبيعة الجمال وماهيته، قد اختلفت وتنوعت بين مواقف موضوعية، ترى أن الجمال " صفة حالة في الشيء الجميل تلزمه وتقوم فيه وتثبت في أرجائه بقطع النظر عن وجود عقل يقوم بإدراك هذه اللغة أو تذوقها."(3) وبين مواقف ذاتية تذهب إلى أن الجمال " معنى عقلي فحسب وليس صفة في الشيء تقوم بمعزى عن إدراكنا."(3)

وبناء على هذين الموقفين ، و بناء على ما أشرنا إليه سالفا، من وجود جمال في الطبيعة ومهارة فنية، يتمتع بها الفنان وجهد كبير يبذله، فإن دراسة عناصر الجمال في الفن لابد أن تجمع بين الموقفين معا.

"فالحكم على الجمال يكون ذاتيا وموضوعيا في نفس الوقت . وأساس هذه الموضوعية هو أنه هناك موضوعا ماثلا أمام إدراكنا لا نستطيع تجاهله ، ولهذا الموضوع مظهر ، و ألوانه ، وشكله ، وزواياه ، فإذا كان رسما فإن الأضواء تتلاعم فيه مع الزوايا ، ومع مكوناته ، وكذلك تتأثر هذه الألوان بهذه الأضواء وتناسقها . وفي القصيدة نجد كلا ما موزونا وفكرة مصورة ، أي نحن نجد في الموضوع وحدة أو شكلا يظهر أمامنا وينعكس على نفوسنا فيجد صدى فيها. ويتفاعل هذا الصدى مع أنفسنا، فيكون الرجع هو الحكم الجمالي ... "(4)

---

(1): د.محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ،1981 م ،ص/07 .

(2)د محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ط(2)، دار المعرفة الجامعية إسكندرية، 1998 م، ص/116.

(3)نم.ن، ص/ 120،121 .

(4)نم.ن، ص/ 122.

ومعنى هذا الرأي،أننا نجد أنفسنا أمام أمر حتمي في العملية النقدية، وهو الاحتكام إلي الذوق أو التذوق الفني. وعليه فإن الحكم على الأثر الفني يزداد صعوبة وتعقيدا وإن الذوق الفني الذي يجب أن يكون في تقويم العمل الفني – وإن اختلف وتنوع في بعض الأحيان – هو الذوق " الذي مرده إلى أصالة الحاسة الفنية وإلى الدر والمران والتثقيف."(1) لا ذلك الذوق الذي يحتكم إلى الأهواء الشخصية والميولات والانطبا الأولية ، ومن ثم يصير الذوق الأدبي " تلك الموهبة الإنسانية التي أنضجتها رواسب الأجيال سابقة وتيارات الثقافات المعاصرة ، والتي امتزجت جميعا فكونت هذا الشيء المسمى بحاسة التذوق الأدبي ، الذي ليس مجرد تأثرية خرقاء ، كما هو ليس إحساسا أرعن ، ولا هو لذة ف ب ..."(2)

وبهذا تكون للمتلقي فعالية ما هي للمؤلف في ظل الذوق الفني الذي يصير قراءة واعية محتكمة لمرجعيات معرفية وثقافية ه جهة، وموهبة مصقولة بالدربة والمران من جهة أخرى.

وعليه يسهم الذوق الفني ا الكشف عن الحركة في النص وإنمائها وتجديدها . ومن خلال هذا المنطلق يتحقق لنا ما نسميه ب راك الجمالي ، إذ يعمل هذا الأخير "على استجلاء الحقيقة الكامنة في ذلك المحسوس ، ولتحويل ذلك محسوس إلى صور فنية حيث يعبر الفنان من خلاله عن قدرته في تصع الواقع ويتمكن المتلقي أن يحس ويدر ك المعاني الجمالية . وهكذا يتمكن (الفنان، المتلقي بجعل الظواهر محسوسة ومسموعة ومرئية من خلال إبداع وإعادة إبداع من جانب الفنان ومشار إبداعية من جانب المتلقي ، وهي لحظات جمالية يعيشها الفنان والمتلقي داخل المسافة الفكري المساحة الإبداعية ."(3)

وإذا كان الأدب يصنف ن الفنون الجميلة ويقسم إلي شعر ونثر، فإن التعامل مع النصوص الشعرية يجعل الإيقاع ظاهرة ر التصاقا بها وأكثر خصوصية منها في النصوص النثرية. وهذا ما يجعل الحديث ألصق بعلم الع ص، باعتباره " العلم الوحيد الذي يمكن من خلاله أن نفرق بين الشعر وبين غيره من فنون القول ا ي ، لأنه لا يمكن لعلم الأصوات (الصوتيات) أن يقوم مقامه ، باعتباره علما يدرس أصوات ة في جميع أشكالها ، فهو لا يفرق بين شعر ونثر . ولكن هذا لا يعني أننا نلغي الطاقة الصوتي النص الشعري وتأثير الإيقاع الصوتي في عناصر النص ، فالجوانب الصوتية فعالية موس ة وفنية لا يمكن الاستغناء عنها في دراسة النصوص الشعرية ."(4)

ومن هنا سيكون الحديث ضا عن إيقاع الأوزان أو بالآري التفعيلات و الأسباب والأوتاد وما تتكون منه من متحركات وس ن وما تخلقه هذه الوحدات من إيقاعات في أشكالها المختلفة والمتنوعة بين التمام والنقصان .

---

(1): د محمد زكي العشماوي ، فة الجمال في الفكر المعاصر، ص /142.

(2): م.ن، ص /144،145.

(3)) : د. مصطفي عبده فلسفة ا ل ودور العقل في الإبداع الفني، ط(02)، مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، 1999 م، ص/ 88.

(4) : نور الدين السد ، الشعرية بية ، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية في العصر العباسي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 19 م، ص/ 86.

إن الحديث عن إيقاع الوزن الشعري، يفتح أيضا المجال للحديث عن علاقة الأوزان بالمعاني أو العواطف أو الأغراض، ليتبين لنا مرة أخرى تداخل وتشابك العملية الإبداعية .

وبهذا يتضح لنا تعدد مظاهر الدلالات التي يخلقها الإيقاع في النص، فهي تتنوع بتنوع العناصر المشكلة له من جهة ،وتختلف باختلاف زوايا الرؤية والمعالجة من جهة اخراة.

ومن الدلالات التي نصادفها في الظاهرات الإيقاعية : الدلالة الصوتية ، والمعجمية ،والاجتماعية ، والنحوية ،والسمعية،والمرئية(البصرية)،ودلالة الوزن ،والقافية، والأسلوب،والتنغيم ،والنبر،وغيرها من الدلالات التي تشكلها مختلف عناصر اللغة ،من خلال استعمالها استعمالا خاصا.

كما أن الدلالات السابقة تتفاوت ،في درجة تأثيرها ،ونسب إيحاءاتها بمضمون النص،ومدى كشفها عن فعالية الحركة فيه،إلا أنها تتآزر وتتقاطع فيما بينها، لتشكل الدلالة العامة أو الكلية فيه، في علاقته بالسياق الذي ورد فيه.

وبناء على ما سبق فإن "الرجوع إلى بدرة الدلالة أو المعنى ؛الرجوع الذي يسوقنا إلى مرجعية الشاعر ،هو الأساس في فهم النسيج اللغوي الماثل للعيان في النص الشعري – وهو بعد أن يقودنا إلى مرجعية الشاعر – المسؤول عن تفسير اختيار الشاعر مفرداته وصوره ،وهو القادر على كشف مدى الانزياحات الدلالية التي يحدثها الشاعر بالنسبة للأصول الدلالية التي استفاد منها واعتمد عليها ."(1)

كما أنه إذا كانت العلاقة بين اللفظ والمعنى مختلفة ومتنوعة ،فإن الدلالات المستشفة من الألفاظ تتنوع كذلك ،ناهيك عن التركيب اللغوي ،ومن ثمة ،النص."فاللفظ يدل على المعنى إما على سبيل المطابقة ،بأن يكون ذلك اللفظ موضوعا لذلك المعنى وبازائه ،مثل دلالة المثلث على الشكل المحيط به ثلاثة أضلع .و إما على سبيل التضمن بأن يكون المعنى جزءا من المعنى الذي يطابقه اللفظ مثل دلالة المثلث على الشكل؛ فإنه يدل على الشكل لا على أنه اسم الشكل، بل على أنه اسم لمعنى جزؤه الشكل .

و إما على سبيل الاستتباع والالتزام ،بأن يكون اللفظ دالا بالمطابقة على معنى له،ويكون ذلك المعنى يلزمه معنى غيره كالرفيق الخارجي لا كالجزء منه بل هو صاحب ملازم له ،مثل دلالة لفظ السقف على الحائط،والإنسان على قابل صنعة الكتابة."(2)

ويشير(الجاحظ)، في معرض حديثه عن البيان، إلى دلالتي التضمن والالتزام ودور العقل في تدبر مسوغات الانتقال من معنى إلى آخر – علاوة على الوضع – والوقوف على معان إضافية لمعاني المطابقة التي تكون بين اللفظ والمعنى.فيقول : "وجعل البيان على أربعة أقسام: لفظ وخط وعقد و إشارة،وجعل بيان الدليل الذي لا يستدل تمكينه المستدل من نفسه واقتياده ،فكل فكر فيه إلى معرفة ما استخزن من البرهان وحتى من الدلالة،ومعربة من جهة صحة الشهادة،على أن الذي فيها من التدبر والحكمة مخبر لمن استخبره،وناطق لمن استنطقه،كما خبر الهزال وكسوف اللون عن سوء الحال ،وكما ينطق السمن وحسن النضرة عن حسن الحال."(3)

---

(1):د.علي الشرع،لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث،نشر وطبع جامعة اليرموك،1991 م،ص/68

(2):أبو علي بن سينا ،الإشارات والتنبيهات ،شرح نصر الدين الطوسي،تحقيق سليمان دنيا، القسم الأول ،ط(2)،دار المعارف بمصر،1971 م، ،ص/139 .

(3): أبو عثمان عمرو بن محبوب ،الحيوان ،شرح وتحقيق :دحيي الشامي، الجزء الأول، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت ، ،ص/30 .

كما ارتبطت الدلالة أيضا بعلم المنطق،ويتضح هذا من خلال تعريف (علي بن محمد الجرجاني) لها ،حيث يرى أن "الدلالة هي كون الشيء يلزم من العلم به العلم بشيء آخر."(1).ويقسمها إلى ثلاثة أقسام: وضعية ،وطبيعية،وعقلية،وكل منها لفظية وغير لفظية .(1)

ومما تجدر الإشارة إليه أن البحث في دلالات الكلمات ،من أهم ما لفت اللغويين العرب وأثار اهتمامهم.فقد تحدثوا عن معاني الغريب في القرآن ،وعن مجاز القرآن ،وعن الوجوه والنظائر في القرآن.

ومن جهود اللغويين العرب في مجال الدرس الدلالي ما قام به العالم اللغوي (ابن فارس) في معجمه المقاييس، من خلال محاولة ربط المعاني الجزئية بمعنى عام يجمعها،ومحاولة (الزمخشري) في معجمه أساس البلاغة ،حيث حاول التفرقة بين المعاني الحقيقية والمعاني المجازية،وكذا محاولة (ابن جني) من خلال ربط تقلبات المادة الممكنة بمعنى واحد.(2)

كما تحدث الأصوليون عن مواضيع لها صلة بالدلالة منها :دلالة اللفظ،دلالة المنطوق ،دلالة المفهوم،الترادف،الاشتراك،العموم والخصوص،التخصيص والتقييد،وغيرها من الدلالات.(2)

وقد أشار الفلاسفة أيضا إلى مسائل لها صلة بالمعنى ،ونلحظ ذلك في مؤلفات الفارابي ،و(ابن سينا) و(ابن رشد)،و(ابن حزم) ،و(القاضي عبد الجبار) وغيرهم.أضف إلى ما سبق جهود البلاغيين التي تمثلت في دراسة الحقيقة والمجاز ،وفي دراسة كثير من الأساليب كالأمر ،والنهي ،والاستفهام،...الخ.وما قام به أيضا (عبد القاهر الجرجاني) من خلال نظرية النظم .(2)

وإذا كان هناك اختلاف بين معاني الكلمات ،فإن من الدارسين من حاول حصرها في أنواع خمس (3)، وهي :

المعنى الأساسي أو الأولي أو المركزي،ويسمى أحيانا المعنى لتصوري أو المفهومي conceptual meaning – أو الإدراكي cognitive – وهذا المعنى هو العامل الرئيسي للاتصال اللغوي ،والممثل الحقيقي للوظيفة الأساسية للغة ،وهي التفاهم ونقل الأفكار.

المعنى الإضافي أو العرضي أو الثانوي أو التضمني :وهو المعنى الذي يملكه اللفظ عن طريق ما يشير إليه ،إلى جانب معناه التصوري الخالص .

المعنى الأسلوبي :وهو ذلك المعنى الذي تحمله قطعة من اللغة بالنسبة للظروف الاجتماعية لمستعملها والمنطقة الجغرافية التي ينتمي إليها .كما أن هذا المعنى يكشف عن مستويات أخرى مثل التخصص،ودرجة العلاقة بين المتكلم والسامع ،ورتبة اللغة المستخدمة(أدبية،عامية،رسمية،مبتذلة...الخ) ،ونوع اللغة (لغة الشعر،لغة النثر،لغة القانون...الخ)،والواسطة (حديث،خطبة،كتابة،...الخ) .

المعنى النفسي:وهو يشير إلى ما يتضمنه اللفظ من دلالات عند الفرد ،وعليه فان هذا المعنى لا يتسم بالعمومية والتداول بين جميع الأفراد.

المعنى الإيحائي: وهو ذلك النوع من المعنى الذي يتعلق بكلمات ذات مقدرة خاصة على الإيحاء نظرا لشفافيتها .ويمكن حصر تأثيرات هذا النوع من المعنى في ثلاثة جوانب هي:

أ)التأثير الصوتي : وهو نوعان:

مباشر،وغير مباشر.

ب)التأثير الصرفي.

ج)التأثير الدلالي.

---

(1):التعريفات،نقلا عن: د.محمد محمد داود،الدلالة والحركة،ص/41.

(2)د.أحمد مختار عمر ،علم الدلالة،ط(03)،عالم الكتب القاهرة،1992م ،ص/20،21 .

(3)م.ن،ص ص/36،40.

وبهذا تتضح لنا مختلف العناصر التي يمكن أن تساهم في إثراء دلالات النص ،وعلاقة تلك العناصر بعلوم اللغة والنحو والبلاغة والعروض، من خلال مجالات استعمالاتها المتنوعة بين نصوص قرآنية أو شعرية أو نثرية.

ومن خلال هذه الاستعمالات نستنتج بعض خصائص الظاهرات الإيقاعية من تناسب وائتلاف وانسجام بين الأصوات والألفاظ والتراكيب والمعاني والصور.ولعل هذه الخصائص هي متضمنة في مفهوم النقاد والبلاغيين القدامى للشعر وفي بعض المسائل البلاغية كنظرية النظم ومفهوم البلاغة والفصاحة والعلاقة بين الألفاظ والمعاني وغيرها من المسائل التي تشير إلى بعض قضايا الإيقاع الصوتي وإيقاع المعاني والصور والمحسنات البديعية بفعل صياغتها الأسلوبية وما تطرحه من قضايا وطيدة الصلة بالظاهرات الإيقاعية، منها: المواءمة بين الألفاظ والمعاني ،التناسب والمناسبة ،التلاؤم والانسجام،التناسق والتشابه والمطابقة والتضاد،وغيرها من العلاقات التي يكشف عنها التوظيف اللغوي.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أن الخصائص السابقة قد نظر إليها، في أغلب الحالات في علاقتها بالتركيب اللغوي، على اختلاف مكوناته؛ أي بمعزل عن السياق العام للنص، مما افقد جانبا مهما في دلالات الإيقاع البلاغي في صلته بالحالات الشعورية والوجدانية لكل من المتكلم والسامع على مستوى أوسع؛ أي النص.

ولعل الخاصية السابقة يمكن أن ندركها ،من خلال ما نقله (الجاحظ) ،من أقوال وردت في صحيفة (بشر بن المعتمر) والتي تنم عن نظرة كلية للبلاغة، إذ ربط فيها بين المتكلم والسامع والنص.

ويتضح هذا الأمر من خلال حديثه عن المجهود الذي يبذله المتكلم في المواءمة بين الألفاظ والمعاني في علاقتها بأحوال السامعين من جهة، والمقام من جهة أخراة."فينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات ،فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ولكل حالة من ذلك مقاما ،حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات.فإن كان الخطيب متكلما تجنب ألفاظ المتكلمين ،كما أنه إن عبر عن شيء من صناعة الكلام واصفا أو مجيبا أو سائلا كان أولى به ألفاظ المتكلمين،إذ كانوا لتلك العبارات أفهم وإلى تلك الألفاظ أميل وأحن وبها أشغف..."(1).

ومن هنا تتضح لنا القيمة الإيقاعية للعناصر البلاغية، خاصة في ارتباطها بالسياق العام للنص ،علاوة على مادتها الصوتية والتركيبية والدلالية التي تخلقها تلك العناصر، من خلال تواردها في أنساق لغوية مختلفة.

وعلى هذا الأساس فإن" الكيفية التي تتشكل بها الظواهر الأسلوبية والبلاغية داخل النص ...هي التي تحدد المسار الإيقاعي وتمنحه صفة الخصوصية والتميز .

ولا ريب في أن هذا التوجه في الاهتمام برصد التموضع التركيبي والصوتي والدلالي وملاحظة الحركة المتولدة عنه ، سيساعد على فهم آلية الحركة الإيقاعية ،وفهم نظامها العام ،إذ إن أيا من العناصر المعنوية أو الشكلية لا بد أن يفقد فاعليته خارج النظام الإيقاعي العام ،ويستحيل أن يحتفظ بهويته الفنية الخاصة ،إذا تغير موضعه من القصيدة أو إذا تواجد في عمل آخر، لأنه في كل مرة يكتسب أو يفقد إيحاءات معينة ،وهذا هو سر الخصوصية التي يتميز بها كل عمل خالد." (2)

وعليه فإن الوقوف على خصائص الحركة الإيقاعية المكسبة النص نضارة وحيوية، وتجدد إيحاء، ودلالة،لا يقتصر فقط على الظاهرات الإيقاعية العروضية،حيث تعد هذه الأخيرة جزءا مهما من مجال واسع ،يجمع بين علوم متعددة .

---

(1):أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ،البيان والتبيين ،تحقيق د.درويش جو يدي، الجزء الأول، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت ،2003 م، ص/92.

(2):د.ابتسام أحمد حمدان،الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله قرهود،ط(01) ،منشورات دار القلم العربي ،حلب،1997 م، ص/12.

وهكذا يتبين الدور الفني الهام للإيقاع البلاغي، كأداة كشف للآفاق الكامنة وراء الظاهرة من التشكيلات والمعاني ،ولا يمكن لأي تذوق فني أو تحليل أدبي أن يتجاهل حركته المتواصلة والممتدة على كامل النص ،بل إن أية دراسة لجماليات الوزن والعروض الشعريين،تبقى ناقصة ما لم تتبين الحركة الإيقاعية الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء ،إذ أنها هي التي تمنحه مذاق الخاص الذي يغير تأثير الوزن العروضي الواحد في القصائد المختلفة ."(1)

فالإيقاع البلاغي " يقدم معينا ثرا لحركة القصيدة ،بل إن هذا الجانب هو الأكثر دلالة على ذوق العصر وحضارته ،فإذا كان النظام اللغوي قد تواضع عليه أصحاب اللغة والنحو ،وإذا كان النظام العروضي قد استتب أمره في بحور محددة فإن الإيقاع البلاغي يظل الأكثر قدرة على إبراز التطور الحضاري إذ يتردد صدى الزمان والمكان من خلال توتراته،ويظل الذوق الحضاري من بين أوتاره."(2)

وخلاصة القول فإن مستويات تحليل الخطاب الأدبي، في جوانبه الإيقاعية تتعدد وتتنوع من لغوية وعروضية وبلاغية ،كما تتنوع جوانب الدراسة في ظل العلوم السابقة لتشمل الصوتية والنحوية والصرفية والدلالية، لتشكل في نهاية المطاف جانبا نقديا مفيدا، يسهم في الكشف عن أدبية الخطاب وإمكان تفسير جوانب الغموض وإدراك مراكز التكثيف الدلالي فيه. ومن ثمة إيجاد تبرير لآليات التفاعل،بين مختلف عناصره،باعتبار أن حركته لا تقتصر على عنصر دون آخر، بل إنها تنشأ مع المبدع لتمتد إلى المتلقي — سامعا كان أم قارئا — بعد أن تجسد في النص،باعتباره حلقة وصل بينهما.

ولعل خير ما يبرز هذا التداخل والتقاطع، بين مختلف المعارف، في مجال الأدب، ومن ثمة اختلاف زوايا الرؤية والمعالجة، ما ذهب إليه (العقاد) في قوله : "محكمة النقد محكمة كثيرة القوانين ،لا يجلس فيها قاض واحد ولا تدين بقانون واحد...ولو أنك نقدت وحشا كالنمر لتعددت النظرات إليه ،وتباينت الأحكام عليه ،فاحكم عليه بقانون الزارع الضنين بخرافه وأبقاره تقض عليه برصاصة قاتلة ،واحكم عليه بقانون عالم الحيوان تره جديرا بقفص الصيانة وطيب الطعام ،واحكم عليه بقانون المصور تتفق وقتك في رقابته وتمثيل حركاته وألوانه ،واحكم عليه بقانون التاجر تقدره بقيمة جلده في سوق الصناعة والزينة ،واحكم عليه بقانون الشاعر يرعك ببأسه وضراوته ويعجبك زئيره وافتراسه ،واحكم عليه بقانونه هو تجده على حق حين يلتهم الفرائس ويهجم على الناس ولا يعف عن شيخ ولا رضيع ،واحكم عليه بقانون الخالق الذي خلقه تعلم أنه جزء من هذه الحياة له فيها مكانه وأصله وجملة خيره وشره.

ولست تستطيع أن تجد القانون الذي يبيده مرة واحدة أو يصونه مرة واحدة ،لأن حقيقته أوسع من أن يحدها قانون واحد ،وهو هو النمر وليس هو بالإنسان،ولا بالإنسان الشاعر الذي يذهب بك الحكم عليه مذاهب في تقدير الفن والجمال والأخلاق والعلم ،لا انتهاء لها ولا ضابط لحدودها الواسعة."(3)

وإذا كان الإيقاع يشكل مدخلا نقديا، يساهم في إبراز القيم الفنية والفكرية والجمالية في النص،فإن ما تشتمل عليه الظاهرات الإيقاعية من عناصر صوتية وصرفية ونحوية وعروضية وبلاغية وأسلوبية ،كل منها في علاقة تلازمية بالمعنى يحقق إبلاغية الإيقاع،حيث تكون الدلالة مظهرا من مظاهره .

---

1): د.ابتسام أحمد حمدان،الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص/ 12.13 .

2):م.ن، ص /13.

(3): ساعات بين الكتب .نقلا عن: د.حلمي مرزوق .تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ،1982 م،ص/431 .

فمن خلال الصوت الناجم عن عملية النطق يتمكن المتكلم من التعبير عما يجوب ذهنه ويختلج صدره، فيكون للصوت قدرة الإفصاح عن مكنونات المتكلم ومشاعره ،وعليه يترجم الصوت انفعال الإنسان وإحساسه وغيرها من العواطف التي يتلون بها هذا الأخير .

ونظرا لما يتميز به الإنسان من خصوصية السمع وقدرة عقلية، تعمل على ترجمة ذلك الصوت المشحون بمعان ودلالات ،وخلق مجال للتخيل ،وبناء على ما تتسم به الذات الإنسانية من خصوصيات الاستجابة والتأثر ،ومن ثمة الطرب والاستئناس أو النفور والمقت،فإن الصوت اللغوي يكتسب أهمية بالغة في إطار هذه القدرات والآليات.

فارتباط الصوت مثلا بحاسة السمع "يأخذ بعدين آخرين ،أولهما: متعلق بتحسس الجمال واستكناه أسراره،وهذا جانب غريزي ،وثانيهما متعلق بإصابة المعنى في العملية الإبلاغية ،وهذا جانب وظيفي ،وكلاهما يحقق ما يعرف بالجانب الانفعالي في اللغة من خلال النص الأدبي ؛ومن هنا لا يمكن للشاعر أن يحقق الجانب الجمالي بمعزل عن الجانب المعنوي للنص الشعري."(1)

كما أن الصوت اللغوي يكتسب أهمية بالغة في اللفظ المفرد أو في التركيب ،ذلك أن الصوت الناجم عن النطق يقرع الأذن ويؤثر في حاسة السمع المرتبطة بالدماغ ،حيث يترجم ذلك الصوت إلى معان يفهمها السامع ."فالجهاز العصبي للمتكلم يستجيب لمؤثرات مختلفة خارجية كانت أو داخلية،فيصدر أوامره إلى الجهاز النطقي ،وهذا يرسل بدوره هذا الأمر في صورة موجات صوتية ذات خصائص ونسق محدد فيتلقاها الجهاز السمعي للمتلقي ناقلا إياها إلى الجهاز العصبي له."(2)

ومن خلال ارتباط الأصوات اللغوية بالمعاني في الكلمة أو الجملة أو النص، فإن قضية المعنى والدلالة تشكل محورا أساسيا في عملية التبليغ .ولذلك نجد (عبد القاهر الجرجاني) يحاول تخطي قضية اللفظ المفرد ليتحدث عن المعاني التي تحققها الألفاظ من خلال النظم والتأليف وعلاقتها بالقصد والصورة.فيقول : "إن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ،ولا من حيث هي كلم مفردة،وإن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ ،ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ،ثم تراها بعينها تثقل عليه وتوحشك في موضع آخر ."(3)

ومن هنا ندرك أهمية المعاني في التركيب ،والتي تشكل من دون شك مظاهر أسلوبية تختلف أغراضها ودلالاتها باختلاف النظام النحوي للجملة.وليس معنى ما سبق من كلام الجرجاني أنه ينكر الحسن الذي يحصل للكلام باللفظ " فهناك كلام حسنه للفظ دون النظم،و آخر حسنه للنظم دون اللفظ،وثالث ترى الحسن من الجهتين ،ووجبت له المزية بكلا الأمرين."(4)

وإذا كانت الأصوات والألفاظ والتراكيب تحمل دلالات، تختلف باختلاف الأنساق التي ترد فيها، فإن تلك الدلالات تكون أوسع وأرحب في العمل الشعري من جهة ،ولا تبقى مستأثرة وحدها بتلك المزية من جهة أخرى، .بل نجد عناصر إيقاعية متعددة، تحيل إلى عنصر المعنى أو الدلالة.

---

(1)د.صلاح يوسف عبد القادر ،في العروض والإيقاع الشعري ،ط(01) شركة الأيام، الجزائر ،1996.1997م ،ص/149 .

(2)د.محمود حجازي،اللغة العربية عبر القرون ، (د.ط)،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،القاهرة،(د.ت) ،ص/05 .

(3) دلائل الإعجاز،تقديم أبو زكية،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر،1999 م،ص/60 .

(4): م.ن،ص/107،108.

وحين نتأمل شكل القصيدة العربية القديمة ــ الشكل هنا ما يتميز عن المحتوى ــ وما اتسمت به من محافظة على الوزن ،واتساق القافية والتزام الروي ،فإننا نقف على الجهد المبذول في تنقيح القصائد،ومن ثم علاقة العناصر السابقة بالوعي أثناء قول الشعر ،بل تخويل طرح فكرة علاقتها بالمعاني .

كما يمكن القول أنه في ظل الحديث عن خصائص القصيدة التقليدية (العمودية)، تتجلى لنا إشارة النقاد والبلاغيين والعروضيين القدامى المبكرة ،إلى بعض مسائل الإيقاع ،وإن لم يكن الحديث عنها مستقلا. فقد تفطنوا إلى ما يمكن أن تحدثه الأصوات من تشويش في المعاني بسبب عدم ائتلافها وعدم انسجامها ،بفعل ما قد تحمله الألفاظ من ثقل وما تمتاز به من وحشية وسوء اختيار وعدم ملاءمة للمعنى المعبر عنه أو اللاانسجام، مع ما يجاورها من ألفاظ أخرى في التركيب، مما يجعل الاضطراب في المعاني واضحا، فتفقد القصيدة قيمتها من أول وهلة و أول إلقاء، لنبوّ السمع عنها ومجّ الذوق لها ونفور النفس منها.

وعليه فإن قول الشعر وتفهم معناه يتطلب إلماما بعناصر متعددة، حيث تجمع – تلك العناصر – بين كل من النص الشعري وقائله ومتلقيه ــ سواء كان قارئا أو سامعا ــ وقد أشار (ابن طبا طبا) إلى ذلك،من خلال قوله : "واجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة،مجتلبة لمحبة السامع له،والناظر بعقله إليه ،مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه،والمتفرس في بدائعه ،فيحسه جسما ويحققه روحا ،أي يتقنه لفظا ويبدعه معنى ،ويجتنب إخراجه على هذه الصفة فيكسوه قبحا ويبرزه مسخا ،بل يسوي أعضاءه وزنا ،ويعدل أجزاءه تأليفا ،ويحسن صورته إصابة،ويكثر رونقه اختصارا،ويكرم عنصره صدقا...ويعلم أنه ثمرة لبه وصورة علمه والحاكم عليه أو له."(1)

ومن خلال القول السابق تتضح علاقة الإيقاع الشعري بالمبدع والنص والمتلقي على حد سواء ،وبذلك تتحقق مختلف الوظائف من تعبير وتأثير وإفهام وجمال في آن واحد في العملية التبليغية، أو بالأحرى تتحقق إبلاغية الإيقاع من خلال اللغة الشعرية التي تجمع بين المعاني والجوانب المادية المحسوسة معا.

وعلى هذا الأساس يتجلى لنا أن العمل الشعري عمل منظم ومحكم ،بعيد عن التّراص العشوائي للأصوات والألفاظ والتراكيب ،الذي من شأنه أن يبطل ما سبق ذكره من وظائف.

ويمكن أن نخلص إلى أن الإيقاع في الشعر يكشف عن أصالة بعض الميزات في بنية القصيدة، ولعل أهمها الانسجام والتوافق والتناسق. أضف إلى هذا فإن جزءا من ذلك الإيقاع يختمر في ذهن الشاعر ويحيى في كيانه،لتترجمه الحركة في القصيدة وتضفي عليه حيوية أخرى وتجليه في مظاهر متنوعة، يصعب في أغلب الحالات إيجاد تبرير لتواجدها وفق تنظيمات دون أخرى ، لأن تلك الإيقاعات هي إيقاع اللغة ذاتها، وما لهذه الأخيرة من تعقيد وتداخل مع معارف واختصاصات أخرى.

"فالأبيات الشعرية قبل أن تكتب على الورق،فنحن نمو سقها ونوقعها في النفس أثناء ممارستنا لأشياء لا تمت بصلة إلى قول الشعر كالسير أو الأكل أو ممارسة أي عمل آخر."(2)

فالإيقاع المترافق مع التنفس وحركة الرئتين هو نفسه الذي يمحضنا الإيقاع لكل بيت في القصيدة.(2)

وكما سبقت الإشارة إلى أن هذه النظرة ــ وإن كانت تقدم تفسيرا إضافيا للإيقاع ــ فإنه يصعب تحققها ،بمعنى يتعذر على الدارس الربط بين كل ما يرصد في النص من ظاهرات إيقاعية وبين ما هو عضوي أو بيولوجي أو نفسي ،و إنما تبقى اللغة من خلال استعمالها استعمالا معينا في النص، هي العامل الأكثر ضمانا في الحفاظ على علاقة التواصل الكائنة بين كل من المبدع والمتلقي، في ظل علاقتهما بالنص المنتج.

---

(1):أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر ،تحقيق د.عبد العزيز بن ناصر المانع ،مطبعة المدني ،توزيع مكتبة الخانجي،القاهرة،1985م ،ص/203،204.

(2): سمير ابن حمدان ،الإبلاغية في البلاغة العربية،ط(01) ،منشورات عويدات الدولية،بيروت،باريس،1991م،ص/65.

فالإيقاع في الشعر يجعله ينبض حيوية؛ لما يضفيه عليه من دلالات إضافية،تفسر سر ديناميـة الحركة فيه، من خلال ما تحققه خصائص التلاؤم، بين الأصـوات والألفـاظ والتراكيـب والـصور والأوزان والقوافي، كل ذلك في علاقة بالمعاني، إذ تتآزر هذه العناصر – علاوة على سماتها الموسيقية التي تتمتع بها اللغة– لتحقق الدلالة العامة والكلية للنص الأدبي.

كما أن الإيقاع في علاقته بالمبدع ينقل ما يتجمع في نفسه–المبدع– من شحنات ،فيكـون شـبيها بناقل يسمح بمرورها في شكل منظم .فإذا أحسن الشاعر اختيار ذلك الناقل، فإنه يتمكن مـن تحويـل طاقة كامنة إلى منتجة ،وعلى عكس ذلك إن كان الناقل غير ملائم، فإن الشحنات تفقد فاعليتها، ومـن ثمة حدوث اضطراب؛أو قل عدم تحقيق الفائدة المرجوة من العمل الإبداعي.

فالإيقاع الشعري هو ما يحول الطاقة الخام الكامنة في نفس الشاعر وعقله إلى طاقة منتجة قابلـة للاستهلاك ،ومنه تتحول من حالة سلب إلى حالة إيجاب .أو قل من الجمود إلـى الحيويـة والنـشاط والتجدد.

بمعنى أن الشاعر يتمكن من التعبير والإفصاح عن فكر أو رؤية، تبناها أو إحساس سيطر عليـه أو ملا جوانحه، ففاضت به نفسه و أبت إلا أن تبعثه منظما منسجما في أصوات وألفـاظ وتراكيـب، تحكمها علاقات صرفية ونحوية وبلاغية وعروضية ودلالية ،حيث تكمن في هـذه العناصـر كلهـا جوانب إيلاغية كثيرة، يعمل الإيقاع الشعري بشكل واضح أو خفي على نقلها إلى نفس المتلقي، ومـن ثمة التأثير فيه أو بالأحرى التأثير في سلوكه.

وبهذا يتضح لنا أن الإيقاع الشعري "ليس مجرد تكرار لأصوات و أوزان تكرارا يتناوب تناوبـا معينا ...وليس عددا من المقاطع ،وليس قواف تتكرر بعد مسافة صوتية لتشكل قرارا.هذه كلها عناصر إيقاعية ،ولكنها جزء من كل واسع ،ملون متنوع."(1).

إذن، فالإيقاع ــ خاصة في الشعر ــ ظاهرة معقدة ومتداخلة لاتصالها بالأدب باعتبـاره فنـا أي نشاطا إنسانيا ومن ثمة فهو يتميز بالتجدد والتلون، إضافة إلى صفة الغموض فيه، بفعل مـا تنطـوي عليه الذات الإنسانية من أسرار.ولاتصالها ــ الظاهرة الإيقاعية ــ باللغة، وما تتميز به هذه الأخيـرة من تداخل وتشابك في أنظمتها.ولاتصالها كذلك بجملة من العلوم والمعـارف تتقـاطع والأدب.وكـذا تداخلها ، في علاقة ثلاثية، تجمع بين كل من المبدع والمتلقي والخطاب الأدبي في آن واحد.

---

(1) خالدة سعيد ،(إيقاع الشوق والتجانب) مجلة مواقف،العدد (07) سنة1970 م ص /267 .نقلا عن: سمير أبـو حمدان ،الإيلاغية في البلاغة العربية ص /66 .

1) الدلالة الصوتية

لقد اهتم العرب قديما في تراثهم-على اختلاف جوانبه ومجالاته- ببعض المسائل الصوتية ،التي لها صلة وثيقة بحاسة السمع، أو بعض العمليات الفيزيولوجية كالنطق، مما كشف عن سلامة ذوقهم و حسهم المرهف، و صفاء طباعهم، و اهتمامهم بجماليات التلقي وآليات التبليغ. و كل ذلك يوحي بعنايتهم الفائقة باللغة العربية.

كما أسهمت الدراسات القرآنية، خاصة علمي القراءات و التجويد في إثراء الدرس الصوتي والفونولوجي. " ففي عالمنا العربي والإسلامي يمثل التراث العربي والإسلامي تيارا غالبا،فالدراسات النظرية و التطبيقية المتمثلة في جهود علماء التجويد والقراءات تقدم اتجاها فريدا ومتميزا، بكل المعايير العلمية والعملية ...الأمر الذي يجعل منها بفضل الله اتجاها معاصرا ،رغم أن جذورها تمتد قرونا عديدة، هي عمر الحضارة العربية الإسلامية."(1)

ومن القضايا التي تحدث عنها العلماء والدارسون قضيه مخارج الأصوات وكيفيه حدوثها ومختلف صفاتها النوعية ، وقيمتها البيانية، و خصائص التنافر أو الانسجام بينها من خلال الحديث عن تقارب مخارجها وتباعدها، خاصة ما كان من حديث عن طرق الأداء الكلامي وفصاحة اللفظ والكلام، و بعض جوانب البديع وكذا مكونات العمل الشعري، ولا سيما القوافي من خلال العناية الفائقة بها.

كما ميزوا- وبدقه متناهية – بين بعض المصطلحات الأساسية في علم الأصوات، كتمييزهم بين مفهوم الصوت والحرف والنفس، مما جعل الفرق يطرح بين الإنسان والحيوان بإثارة قضايا النطق والإدراك والوعي .

ومما تجدر الإشارة إليه أن جانبا من الاهتمامات السابقة الذكر كان له وطيد الصلة بالمتلقي باعتباره طرفا مهما في العملية التبليغية (التواصل)، وذلك ما يكشف عن حرص العلماء على وظيفة التأثير والاهتمام بجماليات التلقي.ومن ثم لا غرابة أن نجد حديثا عن بعض النعوت التي اشتركت في حقول دلالية و الغايات التي قصدوها ؛من ذلك مصطلحات السلاسة ، العذوبة، الحلاوة، الطلاوة، الخفة الجلجلة ،السهولة ،الوضوح، وغيرها من نظيراتها من المصطلحات التي كانت تنم عن تحقق ذاتية وموضوعية، قوامهما الذوق الفني و الإدراك في آن واحد.

---

(1):مصطفى بن زكي التوني ،(اتجاهات معاصرة في الدراسات الصوتية)،مجلة الدراسات اللغوية،المجلد الثاني ،العدد (1):محرم-ربيع الأول،1421ه،أبريل -يونيه،2000م.مطبعة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية،السعودية،ص/133.

الفصل الأول

الصوت كمؤثر إيقاعي

1) الدلالة الصوتية
2) الفصاحة وقضايا الصوت

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

وإن ما هو لازم الذكر أيضا،في هذا المضمار، هو أن بعض القضايا الصوتية- على اختلاف وجوهها – لم تكن في بعض الأحيان مقصودة لذاتها، و إنما كانت استدلالا على مسائل نحوية أو بلاغية أو نقدية أو دينية.

و لذلك نجد أحاديث عن جهارة الصوت و منه صوت العباس، فقد " كان العباس بن عبد المطلب رحمه الله أجهر الناس صوتا، و لذلك قال رسول الله صلى الله عليه و سلم يوم حنين: يا عباس أصرخ بالناس " (1)

و لم يكن تأثير الصوت الجهوري على المتلقي كطرف معني بالخطاب، بل تعدى ذلك إلى كل ما وصل إليه ذلك الصوت. ففي إحدى الغارات التي أتت القوم صاح العباس:" يا صباحاه! فاستسقطت الحوامل لشدة صوته"(2).

و قد طعن في قول النابغة الجعدي:

و أزجر الكاشح العدو إذا اغـ ـتابك عندي زجرا على أصم*

زجر عروة السباع إذا أشفق أن يختلطن بالغنم

" و ذلك أن الرواة احتملت هذا البيت على أنه كان يزجر الذئاب و نحوها مما يغير على الغنم، فيفتق مرارة السبع في جوفه.

فقال من يطعن في هذا: السبع أشد أيدا من الغنم، فإذا فعل ذلك بالسبع هلكت الغنم قبله. فقال من يحتج له: إن الغنم كانت قد أنست بهذا منه و الصوت الرائع أنس لمن أنس به، كالرعد القاصف الذي لو لا خشية صاعقته لم يفزع كبير فزع، و لو جاء منه أقل جوف الأرض لذعر و لم يبعد أن يقتل من حيث لم يعتد"(2)

و مهما يكن من أمر صدق هذه الرواية أو كذبها، فما يهمنا هو الإشارة إلى شدة الصوت و ما يحدثه فيما حوله. كما نجد في هذا الخبر إشارة إلى مسألة الأنسة الناجمة عن التكرار و معرفة مصدر الصوت (قائله)؛ فإن ذلك مما يبعد حالة الفزع و يخفف شدة التأثير، بخلاف لو كان من مصدر لم يدرك أو لم يؤلف.

---

(1): أبو العباس محمد بن يزيد المبرد. الكامل ، تعليق: محمد أبو الفضل إبراهيم و السيد شحاتة ، الجزء الأول، دار نهضة مصر للطبع و النشر– القاهرة، (دت)، ص/164.

(2):م.ن،الجزء الأول ،ص/165.

*: يقول المعلق أن هذا البيت مما زيد.

وذهب بعض أهل التفسير في قوله تعالى:"يزيد في الخلق ما يشاء"(*)، أن المقصود بذلك هو الصوت الحسن".(1)

ومما ورد عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) في استحسانه لصوت (أبي موسى الأشعري) قوله(صلى الله عليه وسلم) لهذا الأخير:"لقد أوتيت مزمارا من مزامير آل داود".(1)

كما أن الصوت الحسن يؤثر في الجسم أيما تأثير ،فقد "زعم أهل الطب أن الصوت الحسن يجري في الجسم مجرى الدم في العروق،فيصفو له الدم،وتنمو له النفس،ويرتاح له القلب،وتهتز له الجوارح،وتخف له الحركات،ولهذا كرهوا للطفل أن ينام على أثر البكاء،حتى يرقص ويطرب."(1)

إن المسألة السابقة تشير إلى جهارة الصوت دون ربطه بلفظ معين. و لعل من المحاولات الأولى التي أشارت إلى فكرة ربط الصوت بالدلالة محاولة (الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي ذهب إلى أن الصوت إذا كان فيه مد و استطالة لم يضاعف و لم يقطع، بخلاف إذا ورد فيه تقطيع، إذ يقول:" كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة و مدا، فقالوا صر، و توهموا في صوت البازي تقطيعا فقالوا صر صر" (2).

فالصورة اللفظية للصوت المستطيل خالفتها على ما هي عليه في الصوت المكرر، إذ لزم عن ذلك تكرار للمقطع " صر ".

ويقدم (الخليل) أيضا تفسيرا للحروف بعيدا عن الدلالة اللغوية، إذ يقول:" قد جمعت الحروف كلها مع معانيها التي وردت عند العرب على حسب ما سنح لي...الألف الرجل الحقير...والثاء العين من كل شيء والجيم الجمل القوي...واللام الشجر إذا اخضر... والنون الحوت.قال تعالى :(وذا النون إذ ذهب مغاضبا) **...والنون الدواة. قال تعالى:(ن والقلم وما يسطرون***)".(3)

---

*: سورة فاطر،الآية (01).

(1):شهاب الدين بن أحمد أبي الفتح الأبشيهي المحلي،المستطرف في كل فن مستظرف،مطابع الزهراء للإعلام العربي ،مدينة نصر،2004م،ص/497.

(2): أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص،الجزء الثاني، تحقيق علي النجار– دار الكتب المصرية للنشر، القاهرة ،1955م .ص/ 152.

(3):د.رمضان عبد التواب،ثلاثة كتب في الحروف،للخليل وابن السكيت والرازي،ط(1)،مكتبة الخانجي للنشر،القاهرة،1982م، ص /45.44.35.34.33.

**: سورة الأنبياء،الآية (87).

***: سورة القلم،الآية (01).

كما يشير (سيبويه) إلى العلاقة بين الصوت و ما يحمله من دلالة، فتحدث عن المصادر التي على وزن "فعلان"، و بين أن أصواتها تدل على معناها فضلا عن اختلاف هذه الأصوات من موطن لآخر، فيقول: " و من المصادر التي جاءت على وزن مثال واحد حين تضاربت المعاني قولك: النزوان و النقزان و إنما هذه الأشياء في زعزعة البدن و اهتزازه في ارتفاع، و مثله العسلان و الرتكان، و مثل هذا الغليان لأنه زعزعة و تحرك، و مثله الغثيان لأنه تجيش نفسه و تثور، و مثله الخطران و اللمعان لأن هذا اضطراب و تحرك و مثل هذا اللهبان والصخدان و الوهجان لأنه تحرك الحر و ثوره فإنما هو بمنزلة الغليان". (1)

فنلاحظ أن الاشتراك في الدلالة التي كانت تتمحور في نقطة التحرك على اختلاف خصوصياته، و اختلاف مواضعه ومسبباته قد أدى إلى الاشتراك في البنية الصرفية، و هي "فعلان".

ومن دون شك، فان توارد ألفاظ بنفس الصيغة في النتاج الإبداعي وفي صورة مطردة، بفعل التكرار المتعدد الأشكال، يحمل دلالة مرئية،تتحرك في مجال مختلف ،حيث تعمل على تشكيلها دلالة البنية الصرفية لتدخل في علاقات متعددة والدلالات التي تنتجها البنى التركيبية والسياق الكلي للنص.ومن ثم تشكل الصيغة الصرفية (فعلان) خاصية أسلوبية ،هي قبل كل شئ ظاهرة صوتية.

و نجد تفسيرا آخر عند (ابن دريد) لبعض أسماء القبائل في الجزيرة العربية و ما تدل عليه من معان، فيقول:" "فهذيل" من الهذل و هو الاضطراب ، و "قضاعة" من انقضع الرجل عن أهله إذا بعد عنهم، أو من قولهم تقضع بطنه إذا أوجعه." (2).

وبذلك تخرج عملية الربط بين الصوت ومدلوله من حيز الحركة المجسدة في الأفعال والمصادر لتشمل مسميات تكتسب سمة الحركة أو الحدث بعد أن كانت تخلو منهما.

و إذا حملت الألفاظ بصيغتها أو كيفية تشكيل حروفها بعدا دلاليا صوتيا وصرفيا، فان ما ميز اللغة العربية عن غيرها من اللغات وهو ظاهرة الإعراب، فقد خضع هو الآخر إلى تفسير دلالي من خلال إفادته معنى دون آخر.

---

(1):أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر،كتاب سيبويه،الجزء الرابع،تحقيق وشرح عبد السلام محمد بن هارون،ط(1)،دار الجيل،بيروت،(د ت)،ص/14.

(2):أبو بكر محمد بن الحسين بن دريد،الاشتقاق،الجزء الثاني،تحقيق وشرح عبد السلام محمد بن هارون،ط(3)،مطبعة المدني ،القاهرة،مكتبة الخانجي للنشر القاهرة،(د ت)،ص/176.

ففي حديث اللغويين العرب عن الإعراب، نلمس اهتماما بقضية الصوائت و كيف تسهم في تحديد الدلالة؛ أي تختلف باختلافها. و ينوه (ابن قتيبة) بدور الإعراب في ذلك، فيقول:" و لها – للعرب– الإعراب الذي جعله الله وشيا لكلامها، و حلية لنظامها، و فارقا في بعض الأحوال بين الكلامين المتكافئين، و المعنيين المختلفين كالفاعل و المفعول، لا يفرق بينهما إذا تساوت حالاهما في إمكان الفعل أن يكون لكل واحد منهما إلا بالإعراب، و لو أن قائلا قال : هذا قاتلٌ أخي بالتنوين، وقال آخر: هذا قاتل أخي بالإضافة، لدل التنوين على أنه لم يقتله، و دل حذف التنوين على أنه قد قتله."(1)

كما يبين أن التفريق بين المعنيين في الكلمة قد يكون بحركة البناء في الحرف الواحد،" فيقولون: رجل لُعَنة، إذا كان يلعنه الناس. فإذا كان هو الذي يلعن الناس قالوا: رجل لَعَنة فحركوا العين بالفتح" (2).

فالاختلاف بين ضم و سكون في الحرف الواحد- و هو العين- أدى إلى اختلاف المعنى. و قد تتقارب المعاني بين الكلمات، فيكون التفريق بين تلك المعاني المتقاربة من خلال تغيير حروف في الكلمة تكون هي الأخرى متقاربة؛ فكأن التقارب في اللفظ كان مماثلا للتقارب في المعاني. " فقد يفرقون بين المعنيين المتقاربين بتغيير حرف في الكلمة حتى يكون تقارب ما بين اللفظين كتقارب ما بين المعنيين.

كقولهم للماء الملح الذي لا يشرب إلا عند الضرورة: شروب، و لما كان دونه مما قد يتجوز به: شريب... و للأكل بأطراف الأسنان: قضم و بالفم: خضم، و لما ارتفع من الأرض: حزن. فإن زاد قليلا قيل: حزم.

و للذي يجد البرد: خصر فإن كان مع ذلك جوع قيل: خرص... و للضيق في العين: خوص فإن كان ذلك في مؤخرها قيل: حوص." (2).

ومن خلال ما سبق نلاحظ أن:

- التقارب بين اللفظين نجم عنه احتفاظ كل لفظ على معظم حروفه، و فقدانه لحرف واحد فقط.
- ذلك التقارب بين اللفظين و الذي صحبه تقارب بين المعنيين شكل ظاهرة بلاغية و هي الجناس كما كان بين حزم و حزن.
- كما جمع بين السجع و الجناس مثل ما هو ملاحظ بين قضم و خضم، و إن كانت هذه الأمثلة ليست استدلالا على قضية بلاغية.

---

(1):أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تأويل مشكل القرآن، تعليق إبراهيم شمس الدين، طبعة (2) ، دار الكتب العلمية بيروت –لبنان– 2002م، ص/18.

(2):م.ن،ص/19.

- اختلاف مواطن تغيير الحرف؛ إذ تنوعت بين بداية و نهاية و كذا وسط، و ذلك مما يكشف عن الدور البياني للحروف في الكلمات، و كذا الوظيفة الفونولوجية للصوت و إن لم تكن مقصودة لذاتها.
- التغيير الحادث في بعض الألفاظ لم يكن بإبدال بعض الحروف، و إنما كان بعملية القلب أو التقديم و التأخير كما هو بين خصر و خرص.
-
- إن التغييرات السابقة لم تكن عمليات معقدة؛ فقد حافظت الكلمات على صورتها أو على جزء أكبر منها، فكذلك المعاني المستفادة من تلك الألفاظ لم تخرج عن مدار المعنى الأصلي.

شروب و شريب ← معنى الشرب .
قضم و خضم ← معنى الأكل.
حزم و حزن ← معنى الارتفاع عن الأرض.
خصر و خرص ← وجود البرد.
خوص و حوص ← إصابة في العين.

و قد تتعدد معاني الكلمة الواحدة " فيشق لكل معنى منها اسم من اسم ذلك الشيء كاشتقاقهم من البطن للخميص: مبطن و للعظيم البطن إذا كان خلقة: بطين، فإذا كان من كثرة الأكل قيل مبطان و للمنهوم: بطن و للعليل البطن: مبطون"(1).

و على هذا الأساس نلاحظ أن اشتراك الكلمات في بعض الحروف و تماثلها أحيانا ليس بالضرورة إعادة المعنى نفسه، و إنما يخلق الاشتقاق معان و دلالات جديدة يكون لها تأثير في الفهم الكلي للجملة أو النص.

و يشير (ابن قتيبة) إلى مسألة اختلاف القراءات و ما نجم عنها من اختلاف في تغيير المعنى رغم بقاء الكلمة على صورتها في الكتاب.(2)

---

(1):أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تأويل مشكل القرآن، تعليق إبراهيم شمس الدين ص/20.

(2): ينظر المرجع السابق، من ص.29 إلى ص.33، إذ يحدد ابن قتيبة وجوه الاختلاف في القراءات بسبعة ، بشيء من التفصيل

ولعل ما نقله الرواة عن الرسول صلى الله عليه وسلم من أحاديث قد فتح المجال لتحديد وضبط آليات القراءة والتجويد والترتيل."فما رواه البخاري عن أبي هريرة رضي الله عنه من قول الرسول صلى الله عليه وسلم : (ليس منا من لم يتغن بالقرآن)وما رواه أبو داود النسائي وابن ماجة والحاكم وصححه وابن حبان من حديث البراء بن عازب رضي الله عنه،من قول الرسول صلى الله عليه وسلم : (زينوا القرآن بأصواتكم).فالمراد منه مد الصوت وحسن الترتيل ومراعاة قواعد التجويد وإبراز الحروف والكلمات في صورة قوية مؤثرة، تستولي على القلوب وتأخذ بالألباب، مع الخشوع والتعظيم والتوقير .يضاف إلى ما تقدم وجوب مراعاة المعنى عند التلاوة فيلون القارئ صوته باللحن الموسيقي الذي يناسبه. فالنغمة التي تناسب مواضع القوة و العظمة، غير النغمة التي تناسب مواضع أخرى،كالضعف والعطف والحنان مثلا.فقوله تعالى(قال كذلك قال ربك هو علي هين)* تناسبه نغمة تشعر بالقوة لان هذا المقطع من القرآن يتحدث عن قدرة الله تعالى في خلق عيسى من غير أب، فيجب على القارئ أن يراعي ذلك في صوته .أما قوله تعالى في نفس السورة عن مريم عليها السلام (يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا)**.فالنغمة التي تناسب المقام هي نغمة الحسرة والحزن."(1)

ومن هنا نلاحظ أن أداء الصوت في القران أثناء التجويد أو الترتيل يرتبط بالقارئ الذي يجب عليه إعطاء الحروف حقها في المد أو الإشباع وان لا يتكلف فيها حتى لا يخرجها عن مخارجها الأصلية. كما لا بد أن يتناسب الأداء والمعاني التي تفيدها الآيات والسياق العام للسورة القرآنية دون أن نقصي المتلقي من الحسبان ،باعتباره مدار فاعلية التأثير التي تتحقق بادراك هذا الأخير لدلالات الخطاب القرآني، من خلال النغمة المصاحبة لعمليتي التجويد أو الترتيل.

وتتسع دلالات التفسير الصوتي لتشمل اللغة الإنسانية فتبحث في أصلها ونشأتها لتظل النظريات والآراء تتضارب حول ذلك النشاط الإنساني المعقد والمتشابك.

فابن جني يستحسن رأي من ذهب إلى " أن أصل اللغات كلها إنما هو الأصوات المسموعات كدوي الريح، و حفيف الرعد و خرير الماء، و شجيح الحمار، و نعيق الغراب، و صهيل الفرس، و نزيب الظبي، و نحو ذلك، ثم ولدت اللغات عن ذلك فيما بعد."(2)

و يتعمق (ابن جني) في تفسير العلاقة بين جرس الحروف و أصوات الأفعال، فيقول:" فإن كثيرا من هذه اللغة، وجدته مضاهيا بأجراس حروفه أصوات الأفعال التي عبر بها عنها، ألا تراهم قالوا قضم في اليابس، و خضم في الرطب؛ ذلك لقوة القاف و ضعف الخاء، فجعلوا الصوت الأقوى للفعل الأقوى، و الصوت الأضعف للفعل الأضعف.... و قالوا قط الشيء إذا قطعه عرضا، و قده إذا

---

*سورة مريم،الآية (09).

** الآية:(23).

(1):محمد الصالح الصديق،البيان في علوم القران ،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، 1994م،ص/207.

(2): أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص،الجزء الأول، تحقيق علي النجار، ط(2)، دار الكتب المصرية للنشر، 1952م. ص ص/46،47.

قطعه طولا؛ و ذلك لأن منقطع الطاء أقصر مدة من منقطع الدال... و قالوا: الخذأ – بالهمزة– في ضعف ،ذلك لأن منقطع الطاء أقصر مدة من منقطع الدال... و قالوا: الخذأ – بالهمزة– في ضعف النفس، و الخذا –غير مهموز– في استرخاء الأذن، يقال: أذن خذواء، و آذان خذو، و معلوم أن الواو لا تبلغ قوة الهمزة. فجعلوا الواو –لضعفها– للعيب في الأذن، و الهمزة –لقوتها– للعيب في النفس؛ من حيث كان عيب النفس أفحش من عيب الأذن."(1)

و على هذا الأساس يرتكز ابن جني على ما يمتلكه الحرف من جرس و كذا بعض خصائصه، في تفسير الجانب الدلالي للألفاظ. كما أنه أشار إلى أمور أخرى أكثر عمقا في تفسير ترتيب الأحداث وذلك وفقا لترتيب أصواتها في الكلمة. إذ يقول:" نعم و من وراء هذا فاللطف فيه أظهر و الحكمة أعلى و أصنع، و ذلك أنهم قد يضيفون إلى اختيار الحروف و تشبيه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها ترتيبها، و تقديم ما يضاهي أول الحدث و تأخير ما يضاهي آخره، و توسيط ما يضاهي أوسطه، سوقا للحروف على سمت المعنى المقصود و الغرض المطلوب."(2)

و يفسر لنا تلك الخاصية من خلال بعض الكلمات، فمثلا "بحث"، " فالباء لغلظها تشبه بصورتها خفقة الكف على الأرض و الحاء لصلحها تشبه مخالب الأسد و براثن الذئب و نحوها إذا غارت في الأرض، و التاء للنفث و البث للتراب. و هذا أمر تراه محسوسا محصلا، فأي شبهة تبقى بعده، أم أي شك يعرض على مثله."(2)

و إن كان هذا التفسير الأخير خاص برؤية ابن جني للأصوات و اللغة، إلا أنه يعد محاولة رائدة في الالتفات للوظيفة الدلالية للأصوات و التفطن لها في وقت مبكر.

و يورد(السيوطي)تفسيرات أخرى لعلماء اللغة فيما يخص علاقة الألفاظ بمعانيها. إذ يقول:" و في الإبدال لابن السكيت يقال: القبصة أصغر من القبضة. قال في الجمهرة القبص: الأخذ بأطراف الأنامل، و القبض الأخذ بالكف كلها. و قال الكسائي: القضم للفرس، و الخضم للإنسان. و قال غيره: القضم بأطراف الأسنان، و الخضم بأقصى الأضراس."(3)

---

(1): أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص،الجزء الأول، ص/65،66.

(2):م.ن،الجزء الثاني،ص/161.

(3): عبد الرحمان جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة و أنواعها،الجزء الأول، شرح و تعليق محمد أحمد جاد المولى بك و محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي. منشورات المكتبة العصرية صيدا – بيروت،1992 م،ص/51.

فنلاحظ أنه إلى جانب حدوهم لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث، فإن اختلاف بعض الأصوات بين الكلمتين أدى إلى اختلاف الدلالة، و بذلك فقد حقق الصوت داخل الكلمة وظيفة دلالية.

كما أن التفريق بين الألفاظ المتقاربة في صورها اللفظية و كذا معانيها كان على أساس خصائص الأصوات فقد " فاوتت العرب في هذه الألفاظ المقترنة المتقاربة في المعاني، فجعلت الحرف الأضعف فيها و الألين و الأخفى و الأسهل و الأهمس لما هو أدنى و أقل و أخف عملا أو صوتا. و جعلت الحرف الأقوى و الأشد و الأظهر و الأجهر لما هو أقوى عملا و أعظم حسا، و من ذلك المد و المط؛ فإن فعل المط أقوى؛ لأنه مد و زيادة جذب، فناسب الطاء التي هي أعلى من الدال."(1)

و يشير (الجاحظ) إلى بعض القضايا الصوتية في أكثر من موضع، فمن ذلك حديثه عن اللثغة – و التي تصنف في الدرس اللساني ضمن أمراض اللسان– و كيف تؤثر على الخطابة و الرسائل و البيان؛ إذ كان صاحبها –اللثغة– يعمد إلى إخفائها أثناء كلامه.

إذ يورد خبرا في معالجة لثغة الراء لدى "واصل بن عطاء"*، إذ يقول و لما علم "واصل بن عطاء" أنه ألثغ فاحش اللثغ، و أن مخرج ذلك منه شنيع، و أنه إذ كان داعية مقالة و رئيس نحلة و أنه يريد الاحتجاج على أرباب النحل و زعماء الملل و أنه لابد له من مقارعة الأبطال، و من الخطب الطوال، و أن البيان يحتاج إلى تمييز و سياسة و إلى ترتيب و رياضة و إلى تمام الآلة و أحكام الصنعة و إلى سهولة المخرج وجهارة المنطق و تكميل الحروف و إقامة الوزن ،و أن حاجة المنطق إلى الطلاوة و الحلاوة كحاجته إلى الجلالة و الفخامة ،و أن ذلك من أكبر ما تستمال به القلوب و تنثني إليه الأعناق و تزين به المعاني.

و من أجل الحاجة إلى حسن البيان و إعطاء الحروف حقوقها من الفصاحة، رام أبو حذيفة إسقاط الراء من كلامه و إخراجها من حروف منطقه."(2)

و بذلك يعد الجاحظ من أوائل الذين ربطوا قضية الصوت بالخطاب و من الأوائل أيضا الذين أشاروا إلى جمالية هذا الأخير و فعالية تأثيره في المتلقي و استمالة نفسه و استقطاب ذهنه، كل ذلك في علاقة بالمرسل في حرصه على الحفاظ على مختلف عناصر العملية التبليغية (الإبلاغية).

---

(1): عبد الرحمان جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة و أنواعها،الجزء الأول ،ص/53.

*: هو أبو حذيفة واصل بن عطاء الغزال، أحد مؤسسي فرقة الاعتزال(80-131ه)

(2): أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ. البيان و التبيين،الجزء الأول، تحقيق د: درويش جودي. المكتبة العصرية صيدا – بيروت،2003م، ص/16.

ومن ثم يطرح الجاحظ قضيه بالغة الأهمية مفادها أن الفصاحة لا ينبغي أن تقتصر على حروف الألفاظ،في إبانتها عن المعنى الخاص بها،وإنما ينبغي أن ينظر لزينة المعاني ووضوحها وإفهامها، في علاقتها بالمعاني الكلية للخطاب.

كما يستدل على أن الراء، أثناء تواجدها في الكلام تكسبه فصاحة، أو تدل على فصاحة صاحبها. و نلمس ذلك في معرض حديثه عن اللثغة الواقعة في الراء، إذ يقول "و اللثغة في الراء تكون بالغين و الذال و الياء. و الغين أقلها قبحا و أوجدها في كبار الناس و بلغائهم و أشرافهم و علمائهم... و كان واصل بن عطاء إذا أراد أن يذكر البر قال القمح و الحنطة. و الحنطة لغة كوفية و القمح لغة شامية. هذا و هو يعلم أن لغة من قال بر أفصح من لغة من قال قمح أو حنطة."(1)

كما يشير الجاحظ إلى أكثر الحروف استعمالا في الخطب و الرسائل، و يبين أنه متى كثرت فيها فإن الحاجة إليها أشد. و يورد بعض الأبيات "لأبي محمد اليزيدي"(2) تتضمن ذلك الخبر:

و خلة اللفظ في الياءات إن فقدت كخلة اللفظ في اللامات و الألف

و خصلة الراء فيها غير خافية فاعرف مواقعها في القول و الصحف

و بذلك فإن الحروف التي تكون ذا فائدة في القول المنطوق أو المكتوب حسب الرأي السابق هي: الياء و اللام و الألف و الراء.

و يذكر الجاحظ الحروف التي تدخلها اللثغة، فيجعلها أربعة و هي: القاف و السين و اللام و الراء. ثم يبين اللثغة التي تعرض لكل حرف.

فاللثغة (1)التي تعرض للسين تكون ثاء، و التي تعرض للقاف تكون طاء، و التي تقع في اللام تكون ياء أو كافا، و التي تقع في الراء يضعف على عدد غيره، فقد تكون ياء أو غينا أو ذالا أو ظاء.

كما يشير إلى بعض الأعضاء و دورها في عملية النطق كالأسنان و كيف تلعب دورا مهما في إخراج القول في صورة كاملة يجمل فيها البيان.

و يورد كذلك أخبارا في تعليل العلاقة بين صحة الأسنان و سلامة النطق و حاجة الخطيب إلى تمام تلك الأعضاء. و بذلك يفتح الجاحظ مجالا واسعا في علم الأصوات و كيف يستفيد من العلوم الطبية.

---

(1): أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ. البيان و التبيين،الجزء الأول، تحقيق د: درويش جودي،ص/18.

(2): م.ن، الجزء الأول،ص /21.

و مما ذكره في ذلك الشأن ما أورده "سهل بن هارون" في قوله:" لو عرف الزنجي فرط حاجته إلى ثناياه في إقامة الحروف و تكميل جميل البيان لما نزع ثناياه."(1). و قال عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) في سهل بن عمرو الخطيب:" يا رسول الله انزع ثنيتيه السفليين حتى يدلع لسانه فلا يقوم عليك خطيبا أبدا."(1). و قال محمد بن عمرو الرومي مولى أمير المؤمنين:" قد صحت التجربة و قامت العبرة على أن سقوط جميع الأسنان في الإبانة عن الحروف منه إذا سقط أكثرها و خالف أحد شطريها الشطر الآخر."(1)

و في تعريف الجاحظ للصوت يرى أنه أساس يقوم به التقطيع و التأليف، و لا يمكن للسان أن يكون لفظا و لا كلاما موزونا أو منثورا إلا بظهور الصوت، فيقول:" و الصوت هو آلة اللفظ و هو الجوهر الذي يقوم به التقطيع و به يوجد التأليف و لن تكون حركات اللسان لفظا و كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت. و لا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع و التأليف."(2)

و بذلك تعد محاولة الجاحظ " تجربة صوتية رائدة في تطبيق الدلالة الصوتية على النص الأدبي من حيث الإشارة إلى أخذ عينة من النصوص الأدبية كالخطابة أو الرسائل مثلا و استخلاص النتائج اليقينية من خلال الدراسة التطبيقية. لكن هذه المحاولات الأولية لا تخلو من مز الق التجريب الأولي."(3)

و يشير (ابن سيناء)إلى قضايا صوتية كعلاقة الصوت بالدلالة، و يبين كيفية حدوث الأصوات على أساس حسي" كالشين التي تسمع عن نشيش الرطوبات، و الطاء التي تحدث عن تصفيق اليدين بحيث لا تنطبق الراحتان، و الجيم عن وقع الرطوبات في الرطوبات مثل قطرة من الماء لها مقدار، تقع بقوة على ماء واقف فتغوص فيه."(4)

و يتحدث (فخر الدين الرازي) عن العلاقة بين الأصوات و الحالة النفسية لصاحبها، إذ من خلال سماعنا للصوت يمكننا أن نعرف نفسية صاحبه و ما تتميز به من خلال. و يشير إلى جملة من تلك الصفات، منها: المكر، و العجلة، و قلة الفهم، و الغضب، و الحسد، فيقول:" من كان صوته غليظا جهيرا فهو مكار، ومن كان كلامه سريعا فهو عجول قليل الفهم، ومن كان كلامه عاليا سريعا فهو غضوب سيئ الخلق،

---

(1): أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ. البيان و التبيين،الجزء الأول، تحقيق د: درويش جودي، ص/46،47.

(2): م.ن، الجزء الأول، ص/58.

(3): د مراد عبد الرحمان مبروك ، من الصوت إلى النص،ط(1)،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الاسكندرية،2002م، ص/25 .

(4): أبو علي الحسين بن سينا، أسباب حدوث الحروف، مراجعة و تقديم طه عبد الرؤوف سعد، مكتبة الكليات الأزهرية للنشر، 1978م، ص / 26،27.

ومن كان كلامه مخففا بالضد، و من كان في صوته غنة فإنه حسود مضمر الشر."(1)

كما يقدم شرحا آخر، يبرر فيه استعمال الإنسان لأصوات غليظة مجهورة، أو أصوات حادة خفيضة، معتمدا على الحالة النفسية لصاحبها و ما يسيطر عليه من غضب أو خوف. إضافة إلى ما أشار إليه، من تفسير علمي لبعض التغيرات الفيزيولوجية التي تحدث للإنسان حسب الحالة التي تعتريه، فيقول:" إننا نشاهد الإنسان حال استيلاء الغضب عليه يصير صوته صوتا غليظا جهيرا، و عند استيلاء الخوف يصير صوته حادا خفيضا. و السبب فيه أن عند استيلاء الغضب عليه تخرج الحرارة الغريزية من الباطن إلى الظاهر، فيسخن ظاهر البشرة، و الحرارة توجب توسيع النافذ، و تفتيح السدد في آلات الصوت و هذه الأحوال توجب صيرورة الصوت ثقيلا غليظا، و أما عند الخوف فإن الأمر يكون بالعكس من ذلك، و ذلك يوجب صيرورة الصوت حادا خفيضا، و إذا عرفت الكلام في هذين المثالين فاعتبر مثله في سائر الأحوال، فإذا ضبطنا الأحوال النفسانية، ثم تأملنا أن الحادث عند حدوث كل نوع منها أي أنواع الأصوات، علمنا حينئذ أن بين تلك الحالات النفسية و بين ذلك الصوت المخصوص مناسبة واجبة و ملازمة تامة."(1)

و بذلك يشير(فخر الدين الرازي)إلى أن حالة نفسية معينة توجب نوعا من الأصوات أو العكس؛ فإذا سمعنا في كلام الشخص أصوات معينة فإن ذلك يحيل إلى حالة نفسية معينة.

و ما تجدر الإشارة إليه أن هذا الأمر ليس مطردا، و إذا صح هذا التفسير في حالة ما فإنه يقصر في بعض الحالات. إلا أن هذه المحاولة تتعدى حدود العلاقة بين اللفظة و مدلولها لتسلط الضوء على العلاقة بين الصوت و الخطاب من منظور نفسي، كما أنها استفادت من الخصائص النوعية للأصوات ،كالجهر والغلظة والحدة والخفة والثقل والخفض والعلو، في تقديم بعض الدلالات الإضافية التي تفتح المجال لفهم أعمق واشمل.

و بناء على ما سبق نستنتج أن علماء اللغة والبلاغة و الأدب و النحو و التجويد قد اهتموا بالصوت و ما يحمله من دلالات على اختلاف مستويات الدراسة، و على اختلاف تفسيراتهم لتلك الدلالات في ربطها بالجرس الموسيقي للحروف، و في محاكاتها لبعض الأصوات أو بعض الأفعال المحسوسة، و كذا في ربطها ببعض أعضاء النطق أو بالجانب النفسي الشعوري لصاحبها.

---

(1): فخر الدين الرازي، الفراسة. نقلا عن د مراد عبد الرؤوف مبروك، من الصوت إلى النص، ص / 25،26.

كما أن تلك الدراسات في معظمها لم تخرج عن حدود ربط العلاقة بين الصوت أو اللفظة و مدلولهما إلا في حالات نادرة، نجدها تربط تلك العلاقة بالسياق الكلي للنص، كما هو ملاحظ عند الجاحظ و فخر الدين الرازي.أضف إلى ذلك أن المعاني التي أشار إليها القدماء في خصوص اللغة كانت حسية ذلك أن المعاني قد تخرج عما هو محسوس إلى ما هو عقلي غير متجسد وغير متحقق في العالم لذي نحياه. ذلك أن ربط الكلمات بصورة حسية هو ما جعل المعاني تتداخل والشيء المدرك" فالكلمات لدى القدماء تعني أفكارا وأشياء في نفس الوقت ؛فكلمة الأسد تعني الأسد والأفكار التي تتجسد فيه." (1)

---

(1): د. مصطفى ناصف،نظرية المعنى في النقد العربي،(د ط)،دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع بيروت لبنان (دت) ،ص/ 72.

جمعية الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

2)الفصاحة وقضايا الصوت:

إن الحديث عن الفصاحة و شروطها و مراتبها هو حديث في بعض جوانبه عن قضايا صوتية في علاقتها باللفظ أو علاقتها بصاحبها. و ذلك من خلال الإشارة إلى بعض خصائص الحروف و ما تتضمنه من جماليات في الأداء و تأثيرها في المتلقي إيجابا أو سلبا،أو من خلال دلالتها التعبيرية في علاقتها باللفظة من جهة ،أو التركيب من جهة أخرى.

فقد كانت الفصاحة هي الابتعاد عن لغات بعض القبائل لما لوحظ فيها من لكنة أو لثغة ، و إبدال بعض الحروف بعضا لتقاربها في المخارج ، مما يخرج اللفظ عن صورته المتداولة بين القبائل.

فكان هناك حديث عن من أفصح الناس يورده المبرد ، فيقول:" و حدثني من لا أحصي من أصحابنا عن الأصمعي عن شعبة عن قتادة، قال: قال معاوية يوما: من أفصح الناس؟ فقام رجل من السماط فقال: قوم تباعدوا عن فراتية العراق، و تيامنوا عن كشكشة تميم، و تياسروا عن كسكسة بكر، ليس فيهم غمغمة قضاعة، ولا طمطمانية حمير، فقال له معاوية: من أولئك؟ فقال : قومي يا أمير المؤمنين، فقال له معاوية من أنت؟ قال أنا رجل من جرم. قال الأصمعي: و جرم من فصحاء الناس."(1)

فنجد في كشكشة تميم إبدالا لكاف المؤنث شينا إذا وقفت عليها، و ذلك لقرب الشين من الكاف في المخرج، و أنها مهموسة مثلها، فأرادوا البيان في الوقف ، لأن في الشين تفشيا، فيقولون للمرأة: جعل الله لك البركة في دارش، فالكاف التي يقفون عليها يبدلونها شينا، و التي يدرجونها يدعونها كافا.(2)

أما الكسكسة:" لهجة عربية اختصت ببعض القبائل مثل ربيعة و بكر و مضر، وذلك في إبدال كاف المخاطبة سينا: كقولهم: أبوس يريدون: أبوك. أو زيادة السين بعد كاف المخاطبة عند الوقف فيقولون: أبوكس. أو بإبدال الكاف تاء ثم زيادة السين فيقولون: أمتس في أمك."(3)

أما الطمطمانية: " خاصة لهجية تنسب إلى حمير و طيء و الأزد، تتمثل في إبدال لام التعريف ميما."(4) .

---

(1): المبرد ، الكامل ، الجزء الثاني،ص/223.

(2): م.ن،الجزء الثاني،ص/ 223 .

(3):د.محمد التو نجي،المعجم المفصل في الأدب، الجزء الثاني ،ط(1)،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،1993م،ص/723.

(4):د.إيعام فواز عكالي،المعجم المفصل في علوم البلاغة،مراجعة أحمد شمس الدين،ط(2)،دار الكتب العلمية ،بيروت،لبنان،1996م،ص/598.

أما الغمغمة: " نطق غير مفهوم من عيب في النطق، أو عند تغطية كلام لا يريد المرء الإفصاح عنه و الغمغمة لهجة عربية قديمة عرفتها قضاعة."(1) ومن المدلول اللغوي للفعل غمغم أنه يقال: "غمغم كلامه إذا لم يبينه... و غمغم الرجل اللحم في فيه: إذا مضغه و لم يحكم مضغه. فالغمغمة إذا ظاهرة صوتية ناتجة عن سرعة التلفظ بأصوات الكلمات، و عدم تمييز هذه الأصوات بعضها من بعض في الكلمة الواحدة أو في كلمات الجملة تماما كغمغمة الثيران المذعورة، و الأبطال المقاتلين."(2)

و يشير (الجاحظ) إلى أن قضية استعمال بعض الحروف بدل الأخرى في لغات الأقوام يعود إلى العادة و التنشئة و الإقليم، و بذلك يفرق الجاحظ بين هذه القضية و قضية مخارج الألفاظ و صور الحركات و السكون . فيرى أن" السندي إذا جلب كبيرا فإنه لا يستطيع إلا أن يجعل الجيم زايا و لو أقام في علياء تميم و سفلى قيس و بين عجز هوازن خمسين عاما، كذلك النبطي القح خلاف المغلاق الذي نشأ في بلاد النبط لأن النبطي القح يجعل الزاي سينا فإذا أراد أن يقول زورق، قال: سورق، و يجعل العين همزة فإذا أراد أن يقول، مشمعل، قال: مشمئل. و النخاس يمتحن لسان الجارية إذا ظن أنها رومية، و أهلها يزعمون أنها مولدة، بأن تقول ناعمة، و تقول شمس، ثلاث مرات متواليات"(3)

و بذلك يثير الجاحظ مسألة مهمة تتعلق بالإقليم و كيف يؤثر في استعمال حروف دون الأخرى. و منه معرفة سلالة الشعوب. و هذا الأمر هو ما تبحث فيه اللسانيات الحديثة ضمن ما يعرف باللسانيات الجغرافية.

وبذلك يمكن للدارس أن يستفيد من الرأي السابق في البحث عن تفسير إضافي يعلل سبب كثرة حروف و قلة بعضها الآخر أو ندرته في العمل الأدبي، من خلال البحث في علاقة المبدع بالبيئة التي نشأ فيها.كما أن استعمال أصوات دون أخرى يكسب من دون شك النتاج الأدبي دلالات تتفق وما هو موظف ،ومن ثم يمكن البحث في مختلف العلاقات التي تشكل بؤر الاتفاق أو التضاد ،والدلالات العامة أو الكلية التي توحي بها مختلف قراءات الخطاب الأدبي.

ويرى الجاحظ أن " لكل لغة حروف تدور في أكثر كلامها، كنحو استعمال الروم للسين و استعمال الجرامقة للعين"(4). كما ذهب الأصمعي أنه" ليس للروم ضاد و لا للفرس ثاء و لا للسريان دال"(4).

---

(1):د. محمد التو نجي ،المعجم المفصل في الأدب ،الجزء الثاني،ص/673.

(2):د.إميل بديع يعقوب،المعجم المفصل في علوم البلاغة،ص/614.

(3): الجاحظ ، البيان و التبيين،الجزء الأول، ص/53.

(4):م.ن،الجزء الاول،ص/49.

و في حديثه عن قضية تنافر الحروف التي إذا اجتمعت في بيت شعر لم يتمكن من إنشاده. يشير إلى بعض الحروف و يرى أنها لا تقترن ببعضها البعض، فيقول:" أما افتراق الحروف فإن الجيم لا تقارن الظاء و لا القاف و لا الطاء و لا الغين بتقديم و لا تأخير"(1).

و يبين (ابن سنان الخفاجي) أن الحروف" تختلف باختلاف مقاطع الصوت، حتى شبه بعضهم الحلق و الفم بالناي، لأن الصوت يخرج فيه مستطيلا سانجا، فإذا وضعت الأنامل على خروقه و وقعت المزاوجة بينها، سمع لكل حرف منها صوت لا يشبه صاحبه، فكذلك إذا وقع الصوت في الحلق و الفم بالاعتماد على جهات مختلفة سمعت الأصوات المختلفة التي هي حروف، و لهذا لا يوجد في صوت الحجر و غيره لأنه لا مقاطع فيه للصوت"(2).

و بذلك يعرف (ابن سنان الخفاجي)الحرف على أنه الصوت*، كما يرى أن الأصوات تختلف باختلاف مخارجها و الأعضاء المتحكمة فيها، كما أن كل صوت لا يماثل صاحبه.

و في معرض حديثه عن الفصيح من الكلام، يذهب إلى أن هناك حروفا يحسن استعمالها و أخرى لا يحسن." فالتي تحسن ستة حروف: و هي النون الخفيفة التي لا تخرج من الخيشوم، و الهمزة المخففة، و ألف الإمالة، و ألف التفخيم، و هي التي ينحى بها نحو الواو، و ذلك كقولهم في الزكاة – الزكاوة– و الصاد التي كالزاي نحو قولهم في مصدر –مزدر– و الشين التي كالجيم نحو قولهم في أشدق –أجدق– "(1).

أما الحروف التي لا تستحسن حسب رأيه، فيحصرها في ثمانية و هي:" الكاف التي بين الجيم و الكاف نحو – كلهم عندك– ، و الجيم التي كالكاف، نحو قولهم للرجل –ركل–، والجيم التي كالشين، نحو قولهم: خرشت، و الطاء التي كالتاء، كقولهم:–طلب– و الظاء الضعيفة، كقولهم: في أثرد – أطرد–، و الصاد التي كالسين في قولهم –صدق– و الظاء التي كالثاء، كقولهم –ظلم– و الفاء التي كالباء، كقولهم –فرند–"(3).

---

(1): الجاحظ ، البيان و التبيين،الجزء الأول ،ص/52.

(2): أبو عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، سر الفصاحة ، ط(1)،دار الكتاب العلمية للنشر –بيروت،1982م، ص/26.

(*): هناك اختلاف في هذه المسألة.

(3): م.ن، ص/ 29.

ثم يشير إلى مخارج الحروف بشيء من التفصيل، كما يصنف الحروف حسب ما تتميز به من خصائص كالجهر والهمس، الرخاوة و الشدة، الإطباق و الانفتاح، الاستعلاء و الانخفاض، و الذلاقة. كما يقيس الحروف على أساس نحوي كالصحة و الاعتلال، الزيادة و الأصل، السكون و الحركة.(1)

وحينما يتحدث عن الفصاحة، يحدد ما ينبغي أن يوجد في اللفظة الواحدة، فيشير إلى قضية مخارج الحروف، إذ يرى أن اللفظة تتألف من حروف متباعدة* المخارج أحسن منها إذا كانت من حروف متقاربة المخارج. و يذهب إلى تبرير ذلك، فيقول:" و علة هذا واضحة و هي أن الحروف التي هي أصوات، تجري من السمع مجرى الألوان من البصر، و لا شك في أن الألوان المتباينة، إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة، و لهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة، لقرب ما بينه و بين الأصفر، و بعد ما بينه و بين الأسود، و إذا كان هذا موجودا على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة في العلة في حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة... و لحروف الحلق مزية في القبح إذا كان التأليف منها فقط و أنت تدرك هذا و تستقبحه كما يقبح عندك بعض الأمزجة من الألوان، و بعض النغم من الأصوات".(2)

و بذلك ينظر (ابن سنان الخفاجي) إلى التباعد من معيار جمالي، و كأن الشيء المتماثل إذا اجتمع فقد قيمته، و إنما يكتسبها في التنوع و الاختلاف.

كما أن عملية إخراج الحروف هي عملية عضوية، و بذلك فإن التقارب في المخارج في تركيب لغوي يجهد الإنسان في عملية التنفس، لأن قرب المخرج لا يدع مجالا لاستراحة الأعضاء.

و من بين الأمور التي يجب أن تتوفر في اللفظة حسن الوقع في السمع، و أن لا تكون متوعرة وحشية، و أن لا تكون ساقطة عامية، و هو في ذلك يستعين بآراء الجاحظ في هذه المسألة.(3)

كما يجب أن تكون الكلمة جارية على العرف العربي الصحيح غير شادة، إذ أن التصرف الفاسد في الكلمة يفقدها فصاحتها. و ألا تكون الكلمة قد عبر بها عن أمر آخر يكره ذكره، فإنها تقبح و إن كملت فيها الصفات السالفة الذكر.(4)

---

(1): لمزيد من التفصيل حول تصنيف الحروف حسب خصائصها -ينظر سر الفصاحة، ص/30،31.

(*): هناك اختلاف في هذه المسألة -ينظر ما أورده ابن سنان حول آراء الرماني -من خلال تقسيمه التأليف إلى ثلاثة أضرب: متنافر – متلائم في الطبقة الوسطى، و متلائم في الطبقة العليا – ص/ 99.

(2): ابن سنان الخفاجي سر الفصاحة ،ص/64.

(3): م.ن، ،ص/ 64،66،67.

(4): م.ن، ص/ 77،85 .

ويذكر (الخفاجي) مسالة أخرى تتعلق بالاقتصاد في الجهد العضلي المبذول من قبل المتكلم من خلال إشارته إلى عدد حروف الكلمة، إذ لابد من الاعتدال، فإذا كانت الكلمة كثيرة الحروف و زائدة على ما هو معروف و معتاد فقدت فصاحتها.(1)

كما أن التصغير في الكلمة يعد شرطا من شروط الفصاحة، و خاصة إذا عبر بالكلمة عن شيء لطيف خفي أو قليل. لأنه بالتصغير يكون الاختصار.(2)

كما نجد حديثا لابن سنان عن مسألة مخارج الحروف، في أثناء تعرضه للمهمل في اللغة إذ يرجع سبب تركه إلى الأبنية التي يصعب النطق بها لضرب من التقارب في الحروف.(3) حيث يرى أن الخفة و تجنب الثقل كانت وراء مسألة اطراح الكثير من الأبنية، و أن الحروف المكررة تتعرض في أكثر أحوالها إلى الإدغام، و الحرفان المتجاوران لا يمكن إدغام أحدهما في الآخر لمشقة ذلك، إذ يتعرض الحرف إلى القلب إلى حرف يجانس حروف اللفظ ثم يدغم.(4)

و من الحروف التي لم يتركب في كلام العرب بعضا مع بعض: الصاد والسين و الزاي قليس في كلامهم مثل: سص، ولا صس، ولا سز، ولا زس،و لا زص، ولا صز، و ذلك للأسباب السابقة.(4)

وعلى هذا الأساس تصير مسائل البناء والاعتدال وكذا التصغير عناصر جمالية في النص الأدبي تتعلق باللفظ والمعنى على حد سواء مع الاهتمام بآليات الأداء والتلقي معا.

و قد تحدث (ابن جني) أيضا عن مسألة ما أهمل في العربية، و رد أكثره للاستثقال، لكنه قد تعمق و فصل في ذلك الأمر، خاصة إذا اجتمع المتقاربان و قدم تبريرا لذلك .حيث يقول" أما إهمال ما أهمل مما تحتمله قسمة التركيب في بعض الأصول المتصورة، أو المستعملة، فأكثره متروك للاستثقال... فمن ذلك ما رفض استعماله لتقارب حروفه نحو: سص، و طس، و ضش، و شض، و هذا حديث واضح لنفور الحس عنه، و المشقة على النفس لتكلفه"(5).

و في معرض حديثه عن حروف الحلق، يرى أنها إذا اجتمعت قدم الأقوى منها على الأضعف إذ يقول " فإن جمع بين اثنين قدم الأقوى على الأضعف، نحو أهل، أحد، أخ، عهد، و عهر، و كذلك متى تقارب الحرفان لم يجمع بينهما، إلا بتقديم الأقوى منهما، نحو: أرِلّ*، و وتد، و وطد ، على أن الراء أقوى من اللام و أن القطع عليها أقوى من القطع على اللام. و كأن ضعف اللام أتاها لما تشربه من

---

(1): ابن سنان الخفاجي ،سر الفصاحة ،ص/ 87 .

(2): م.ن، ص/ 88 .

(3): م.ن، ص/ 57 .

(4): م.ن، ص/ 58.

(5):ابن جني ،الخصائص،الجزء الأول،ص/54.

(*): أرل: جبل بأرض غطفان.

من الغنة عند الوقوف عليها، ولذلك لا تكاد تعتاص اللام، و قد ترى إلى كثرة اللثغة في الراء في الكلام، و كذلك الطاء والتاء : هما أقوى من الدال، و ذلك لأن جرس الصوت بالطاء و التاء عند الوقوف عليهما أقوى منه و أظهر عن الوقوف عن الدال"(1).

و يرجع سبب تقديم الحرف الأقوى لأمرين:

" أحدهما أن رتبة الأقوى أبدا أسبق و أعلى، و الآخر أنهم يقدمون الأثقل و يؤخرون الأخف من قبل أن المتكلم في أول نطقه أقوى نفسا، و أظهر نشاطا، فقدم أثقل الحرفين"(2)

و يشبه عملية القوة هذه بقضية نحوية تتعلق برفع المبتدأ أو الفاعل، و نصب المفعول به، فيقول:" كما رفعوا المبتدأ لتقدمه فأعربوه بأثقل الحركات و هي الضمة، وكما رفعوا الفاعل لتقدمه، و نصبوا المفعول لتأخره"(2)

و بذلك يشير (ابن جني)، من خلال هذا القول، إلى قضية الصوائت في اللغة و خصائصها، فكأن الضمة أثقل من الفتحة و لذلك تقدَّم الرفع على النصب.

كما أن الحديث عن المؤثرات الإيقاعية لا يقتصر على الصوت في اللفظة الواحدة و إنما يمتد إلى التأليف أو الكلام المركب. و ذلك ما سنشير إليه أثناء حديثنا عن فصاحة الكلام و كذا الوزن من خلال مفهوم الشعر و الإشارة إلى أركانه و عناصره.

إن الكلام عن العناصر الصوتية في التأليف لا يقل عنه أهمية في اللفظة بل يكتسي أهمية كبيرة، فكما يتجنب الناظم الحروف المتباعدة المخارج في اللفظة الواحدة يتجنب تكرارها في التأليف، بل إن هذا في" التأليف أقبح، و ذلك أن اللفظة المفردة لا يستمر فيها من تكرار الحرف الواحد أو تقارب الحرف مثل ما يستمر في الكلام المؤلف إذا طال و اتسع".(3)

أضف إلى ذلك أن المسائل السابقة التي أشرنا إليها في فصاحة اللفظة المفردة من التصغير و طول الكلمة، فإذا كثرت في التركيب قبح و استهجنه الذوق. "و التأليف إذا كان جاريا على سنن العرب كان أسلم و أبين للمعنى لأن إعراب اللفظة تبعا لتأليفها من الكلام، و على حكم الموضع الذي وردت فيه".(4)

---

(1):ابن جني ،الخصائص،الجزء الأول،ص/54،55.

(2):م.ن،الجزء الأول،ص/55.

(3): ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ،ص/97.

(4): م.ن، ص/ 108.

فعلى الناظم أن يحسر ئة العبارة و يتأنق في اختيار موادها، و إجادة وضعها و رصفها، و هذا ما تحدث عنه (حازم القر جني) من خلال إشارته إلى ضرورة الاهتمام بعملية التأليف، و التي يجب أن يراعى فيها نظم الحر ، في الكلمة الواحدة ثم في التركيب، فيقول:" و التلاؤم يقع في الكلام على أنحاء؛ منها أن تكون حر الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها و ائتلاف جملة كلمة مع جملة كلمة تلا ها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مرتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة و تشاكل ما، و أن لا تتفاوت الكلمة المؤتلفة في مقدار الاستعمال فتكون الواحدة في نهاية الابتذال و الأخرى في الحوشية و قلة الاستعمال، و منها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداها مشتقة من الأخ مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات أو تتماثل أوزان الكلمة أو تتوازن مقاطعها، و منها أن كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلمة أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها"(1) .

وبذلك ينوه (القرطا) بالجهد المبذول من طرف مؤلف الكلام والى عملية الوعي التي لا تعدم أثناء التأليف والتعامل ه عناصر اللغة .أضف إلى ذلك خاصية الانسجام التي تميز الخطاب الأدبي من خلال التلاؤم المث بفعل عناصر متعددة تتقاطع وتتشابك فيما بينها لتضفي على العمل الإبداعي سمة الفنية بتحقيق و ف عدة منها: الجمالية والتعبيرية والتأثيرية والإبلاغية.

ولعل من أهم العنا الفاعلة في خلق وتكوين التلاؤم حسن اختيار الحروف في اللفظة المفردة والتركيب على حد ، بحيث تنسجم فيما بينها بكيفيات متنوعة يجعلها تشكل في تكرار متنوع وعلاقات معينة وحدا غمية واضحة أو خفية ،حيث تتلاءم هذه الأخيرة والدلالات العامة للنص والسياق الذي يحدده .

وما يجعل التلاؤم م أيضا، المشاكلة والمماثلة التي تتعدى حدود اللفظة الواحدة ،إلى ألفاظ كثيرة ،في تراكيب متعددة، ف بذلك تنظيم معين. وتتنوع التنظيمات إلى أن يكون منها ما هو بارز وجلي،فيتضح من خلاله النظ ذي يميز العمل الإبداعي.

ومن التنظيمات ال ة، في السلسلة الكلامية، تقابل الأصوات في الألفاظ ،وعلى مسافات متباينة، والتجانس بين مقدما لتركيب اللغوي وبين نهاياته، إضافة إلى الاتفاق أو التقارب في البنى الوزنية، والتجانس في حرو لكلمات ومعانيها أيضا، من خلال عملية الاشتقاق. أضف إلى كل ما سبق تعانق المعاني وتوزيعه نادير متناسبة ووفق علاقات متنوعة، مما ينمي حركية العمل الإبداعي وينظمها في ظل مساريها الأ والعمودي.

---

(1): أبو الحسن حازم القرطاجني ، ج البلغاء وسراج الأدباء ،تحقيق و تقديم محمد الحبيب ابن الخوجة ،ط(2)، مؤسسة جواد للطباعة دار الغرب الإسلامي، بيرو 1981 م ، ص /222.

وبالتأكيد فإن ما ذكر آنفا من آليات، تسهم في توفير تلاؤم وانسجام في الخطاب الأدبي،على تنوعه بين شعر ونثر، تعد ضرورية في كليهما، مما يجعل المماثلة تقع بين هذين الأخيرين، من حيث الجودة وكمال الصياغة وحسن التأليف.ولعل ذلك ما أشار إليه (أبو هلال العسكري) أثناء حديثه عن الخصائص التي يحسن بها الكلام. فيقول:" الكلام –أيدك الله– يحسن بسلاسته، و سهولته، و نصاعته، و تخير لفظه، و إصابة معناه، و جودة مطالعه، و لين مقاطعه، و استواء تقاسيمه، و تعادل أطرافه، و تشابه أعجازه بهواديه، و موافقة مآخيره لمباديه، مع قلة ضروراته، بل عدمها أصلا، حتى لا يكون لها في الألفاظ أثر، فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه و جودة مقطعه، و حسن رصفه و تأليفه، و كمال صوغه و تركيبه"(1).

فالكلام إذا توفر على تلك الخصائص، من فصاحة، و جودة رصف ،و حسن تأليف ،و تناسق و انسجام، و وزن، و حسن تقطيع، كان أكثر تأثيرا في السامع و أكثر جلبا للقارئ، من خلال ما يميزه من جماليات في لفظه أو معناه و في شكله أو مضمونه. و بذلك يصل معناه قلب المتلقي و عقله بأيسر الطرق و أقلها مشقة و تكلفة، و لم ترده النفس و لم يمجه الذوق بل يقع منهما أحسن موقع، فإذا" اشتمل الكلام على الرونق و الطلاوة، و سلم من حيف التأليف، و بعد عن سماجة التركيب، و ورد
على الفهم الثاقب قبله و لم يرده، و على السمع المصيب استوعبه و لم يمجه، و النفس تقبل اللطيف، و تنبو عن الغليظ، و تقلق من الجافي البشع، و جميع جوارح البدن و حواسه تسكن إلى ما يوافقه، و تنفر عما يضاده و يخالفه"(2)

و عليه فالمبدع يعمد إلى خلق نظام في نتاجه قاصدا فيما يقصده زيادة فاعلية التأثير في المتلقي. و ذلك النظام يولد تفاعلا في النص يجعل منه بنية دالة ظاهرة أو مخفية، تسعى إلى تجسيد رؤية أو موقف أو تصور، يؤثر كل منها في المتلقي من خلال جماليات الأداء والتعبير الذي يتأرجح بين طرفي ثنائيات قوامها الجذب أو النفور، الاستحسان أو الاستهجان، الاستمالة أو النبو، القرب أو التجافي ،اتصال أو قطيعة.

ومن هنا تتضح عضوية العلاقة بين النص المنتج وصاحبه من جهة ،والمتلقي من جهة أخرى.فالمؤلف يدخل في علاقة قبلية وأخرى بعدية مع النص، كما أن المتلقي يدخل في علاقة مضادة لما سبقها، إذ تكون الأولى بعدية والثانية قبلية.

---

(1): أبو هلال العسكري ،الصناعتين ،تحقيق علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم ،منشورات المكتبة العصرية ،صيدا بيروت ،1986م ،ص/55.

(2): م.ن،ص/ 57.

فالمؤلف يفكر في فاعلية النص قبل وبعد كتابته فالتفكير القبلي يجيب عن الأسئلة الآتية: لماذا، وماذا، ولمن ،وكيف يكتب. وبالطبع تكون الإجابة مجسدة في نتاج فني معين يدركها –الإجابة – المتلقي بفعل القراءة الواعية. أما التفكير البعدي فهو امتداد لما سبق، فإذا علمنا أن المؤلف لابد أن يعمد إلى توظيف ما يلائم النفوس والعقول قبل الكتابة ،فانه ملزم أيضا بترقب وانتظار تحقق الاستجابة أو عدمها ،فيكون هنالك تفكير ثالث يثمن التفكير البعدي،و يفضي إلى ضرورة التغيير وإعادة النظر فيما قدّم ،سواء من حيث الشكل والصياغة الفنية ،أو من حيث المضمون والطرح والتصور.

أما إذا انتقلنا إلى المتلقي،فإن العلاقة البعدية التي ينعت بها أول الأمر، فهي تكون بحكم كونه مستقبلا ،في حين أن العلاقة القبلية تتحقق حينما يتحول هذا الأخير إلى قارئ مترقب لدلالات النص التي لم يدركها بعد أو يكون قد شكل جزءا منها من مجموع الدلالات الأولية المحققة قبل انتهاء القراءة ومن ثم تبنى الدلالات البعدية على أسس مختلفة منها التخيل والتصور والاستنتاج حيث يثبت تأسيسها أو ينفى، بفعل القراءة المتواصلة.

وحرصا على استمرار تلك العلاقة العضوية بين العناصر الثلاثة السابقة نلفي (ابن الأثير) يشير إلى مسألة الألفة، في استعمال الألفاظ و ضرورة كونها مفهومة، حتى يكون لها في السمع ما يحدثه الصوت الشجي، و حتى لا تتعب القارئ في الوقوف على معانيها. فيقول:" إن الكلام الفصيح هو الظاهر البين، و أعني بالظاهر البين أن تكون ألفاظه مفهومة، لا يحتاج في فهمها إلى استخراج من كتاب لغة، و إنما كانت بهذه الصفة لأنها كانت مألوفة الاستعمال، دائرة في الكلام دون غيرها من الألفاظ لمكان حسنها"[1]

و يرى أن أرباب النثر و النظم قد استعملوا الحسن من الألفاظ، و تركوا القبيح منها حتى نفوه و لم يستعملوه، و يرجع ذلك إلى أن مسألة الاختيار هذه تعود إلى الأمور المحسوسة التي شاهدها من نفسها. فالألفاظ داخلة في حيز الأصوات. و معلوم أن الأصوات لها علاقة بحاسة السمع، وبذلك يكون تصنيف الحسن و القبيح من الألفاظ على أساس الاستلذاذ و الميلان أو الاستهجان و النفور".[1]

و يستدل على ذلك بأن:" السمع يستلذ صوت البلبل من الطير، و صوت الشحرور، و تميل إليها و يكره صوت الغراب، و ينفر عنه، و كذلك يكره نهيق الحمار، و لا يجد ذلك في صهيل الفرس"[2].

---

(1): ضياء الدين بن الأثير ، المثل السائر في أدب الكتاب و الشاعر ،تقديم و تحقيق: د. أحمد الحوفي و د. بدوي طبانة، الجزء الأول ،ط(2) ،نشر و طبع دار الرفاعي بالرياض ،1983 ،ص/142.

(2): م.ن، ص/ 142،143.

و يضرب لنا مثلا ببعض الألفاظ التي تدل على معنى واحد و تختلف في حروفها، من ذلك لفظة –المزنة– و –الديمة–. فيرى أن هذين اللفظتين يستلذهما السمع، بخلاف لفظة –البعاق–؛ فهي لفظة قبيحة يكرهها السمع. فكل هذه الألفاظ من صفة المطر، إلا أنه يفضل لفظتي المزنة و الديمة على لفظة البعاق.(1)

و على هذا الأساس تكون كثرة استعمال بعض الألفاظ دون الأخرى، و تصنيف بعضها في دائرة الحسن، و الأخرى في دائرة القبح، يخضع لمعايير صوتية تتواجد في لفظة دون الأخرى و بذلك يختلف تأثيرها في السمع، ومن تم يستلذها المتلقي أو ينفر منها.

و بذلك يخلص (ابن الأثير) إلى أن الفصيح من الألفاظ هو" الظاهر البين، و إن كان ظاهرا بينا لأنه مألوف الاستعمال، و إنما كان مألوف الاستعمال لمكان حسنه و حسنه مدرك بالسمع إنما هو اللفظ، لأنه صوت يأتلف من مخارج الحروف مما استلذه السمع منه فهو الحسن، و ما كرهه فهو القبيح، و الحسن هو الموصوف بالفصاحة، و القبيح غير موصوف بالفصاحة، لأنه ضدها لمكان قبحه"(1)

و بذلك تكون الفصاحة خاصية صوتية تتمتع بها ألفاظ دون غيرها، تتعلق بمخارج الحروف من جهة، و بالتأثير في السمع من جهة أخرى، كما أن الحسن الموجود في اللفظ يشمل– إضافة إلى الخصائص الصوتية– وضوح المعنى، ذلك المعنى الذي يصل فهم السامع من أقرب السبل و أيسرها، و يوفر على السامع مشقة البحث و التنقيب في معاجم اللغة. و بذلك يكون وضوح المعنى عملية تسهل التواصل بين المبدع و المتلقي، بكسر حواجز الصعوبات التي يمكن أن تنفر القارئ من الخطاب أو تجعله يملُّ عملية القراءة، أو يؤول فهمه على غير حقيقته.بيد أن المعنى المحقق بفعل الألفاظ يمثل جانبا من دلالات الخطاب ومن ثم لزم النظر في إيجاد علاقة بين دلالة الألفاظ والمعنى العام لهذا الأخير.

و بعد حديث ابن الأثير عن الحسن في الألفاظ في إطار تعريفه للفصيح من الألفاظ، يشير إلى مسألة الوحشية فيها، إذ يفرق بين الوحشي و المستقبح؛ و يقسم الوحشي إلى قسمين:

أحدهما غريب حسن.

و الآخر: غريب قبيح.(2)

---

(1): ضياء الدين بن الأثير ، المثل السائر في أدب الكتاب و الشاعر،الجزء الأول ،ص/143.

(2): م.ن، الجزء الأول، ص/ 262،263.

و يعلل سبب هذه التسمية فيذهب إلى أن الوحشي:" منسوب إلى اسم الوحش الذي يسكن القفار، و ليس بأنيس، و كذلك الألفاظ التي لم تكن مألوفة الاستعمال.

و ليس من شرط الوحش أن يكون مستقبحا، بل يكون نافرا لا يألف الإنس، فتارة يكون حسنا، وتارة يكون قبيحا.

و على هذا الأساس فإن أحد قسمي الوحشي –و هو الغريب الحسن– يختلف باختلاف النسب و الإضافات"[1].

و هناك قسم ثالث من الوحشي –الذي هو القبيح– و هو " الوحشي الغليظ "[2]، و هذا النوع يعاب استعماله، كما أن الناس في استقباحه سواء. و لا يختلف فيه عربي بار، و لا قروي متحضر[3].

و من خلال التقسيمات السابقة يصل ابن الأثير إلى أن الوحشي من الألفاظ هو ما يكرهه السمع و يثقل على النطق. أما الغريب فهو الذي يقل استعماله، تارة فيخف على أسماعنا و لا تجد به كراهة، و تارة يثقل على سمعنا، و نجد منه الكراهة[4].

كما يربط ابن الأثير بين خصائص و صفات الألفاظ و ما تصلح له من مواقف، فيرى أن للألفاظ الجزلة مواضع يحسن استعمالها فيها، و كذلك الرقيقة.

" فالجزل منها يستعمل في وصف مواقف الحروب، وفي قو ارع التهديد و التخويف و أشباه ذلك.

و أما الرقيق منها فإنه يستعمل في وصف الأشواق، و ذكر أيام البعاد، و في استجلاب المودات، و ملاينات الاستعطاف، و أشباه ذلك"[5].

و مهما يكن من نسبية هذه المسألة، فإن هذه المحاولة قد تفطنت إلى العلاقة بين اللفظة و السياق الذي ترد فيه، و بذلك تفتح مجالا للبحث في مدى المواءمة أو عدمها للإطار–السياق– الكلي للنص، و بذلك يمكن تصنيف مجموعة من الألفاظ في حقل دلالي معين تربطها معاني مترادفة أو متقاربة و البحث عن العلاقة بين هذا الحقل الدلالي و الموقف العام الذي قيلت فيه.

---

(1): ضياء الدين بن الأثير ، المثل السائر في أدب الكتاب و الشاعر،الجزء الأول ،ص/ 263 .

(2): م.ن، الجزء الأول،ص/ 265.

(3): م.ن، الجزء الأول، ص/ 263.

(4): م.ن، الجزء الأول،ص / 269.

(5): م.ن، الجزء الأول،ص / 275.

الفصل الثاني

الشعر والظاهرات الإيقاعية

1) قضايا الإيقاع من خلال مفهوم الشعر
2) إشكالية العلاقة بين الوزن والمعنى

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

كما يجعل للجزالة و الرقة مفهوما صوتيا ،من خلال ربطهما ببعض الأعضاء كالفم و السمع. فيجعل السمع شبيها باللمس – من باب قياس حاسة على أخرى – و هذا تناسب بين الحواس. فيقول:" و لست أعني بالجزل من الألفاظ أن يكون وحشيا متوعرا عليه عنجهية البداوة، بل أعني بالجزل أن يكون متينا على عذوبته في الفم، و لذاذته في السمع. و كذلك لست أعني بالرقيق أن يكون ركيكا سفسفا، و إنما هو اللطيف، الرقيق الحاشية، الناعم الملمس".(1)

و يذهب ابن الأثير في تصوره للجزالة و الرقة ،أن الألفاظ الجزلة" تتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة و وقار. و الألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوي دماثة، و لين أخلاق، ولطافة مزاج".(2)

و ما هذا التشخيص إلا دليل على اهتمام بالصناعة اللفظية و ما تتطلبه عملية التأليف، و وعي نقادنا الكبير بأهمية الجانب الصوتي في الألفاظ و علاقته بالسمع، حيث يعد هذا الأخير أهم العناصر الكاشفة لجماليات الصوت اللغوي.

و بذلك حرصوا على فعالية التأثير في المتلقي، و منه حرصهم على عملية التواصل بين المبدع و المتلقي من خلال ما يحققه الخطاب الأدبي من فعالية تأثير وإفهام باعتباره حلقة وصل بينهما .

(1): ضياء الدين بن الأثير ، المثل السائر في أدب الكتاب و الشاعر،الجزء الأول ،ص/ 275.

(2): م.ن، الجزء الأول ،ص/37

1)قضايا الإيقاع من خلال مفهوم الشعر لدى القدامى:

لقد أثار النقاد والبلغاء والفلاسفة العرب قديما، مسائل لها وثيق الصلة بالظاهرات الإيقاعية،من خلال تعرضهم لمفهوم الشعر، والحديث عن أهم العناصر المكونة لبنيته، والمميزة لحدوده وأركانه.ومما تجدر الإشارة إليه أن تلك المسائل على أهميتها لم تشر إلى الإيقاع كظاهرة منفردة ،بقدر ما كانت ملتصقة أشد الالتصاق بالوزن الشعري.ومرد ذلك إلى تداخل ظاهرتي الإيقاع والوزن واعتمادهما على عناصر مشتركة، يصعب الفصل بينها، وإن كان مجال الإيقاع أوسع منه في الوزن ،مما جعل التمايز بينهما يتضح ويتحقق.

فالجاحظ أثناء إشارته إلى مسألة الوزن في منثور الكلام، يرى أن أحاديث الناس و خطبهم و رسائلهم، قد تجيء موزونة،و لكن لا يمكن أن نجعل ذلك النوع من الكلام شعرا. فلو أن" رجلا من الباعة صاح من يشتري باذنجان؟ لقد كان تكلم بكلام في وزن مستفعلن مفعولان، فكيف يكون هذا شعرا و صاحبه لم يقصد إلى الشعر"[1].

و عليه يضيف الجاحظ عنصرا آخر للتفريق بين الشعر والنثر، فلابد من توفر القصد من وراء صناعة (صياغة) الشعر. و يورد قصة لغلام قد سقى بطنه يقول لغلام مولاه:" اذهبوا بي إلى الطبيب و قولوا قد اكتوى" و هذا الكلام يخرج وزنه فاعلاتن مفاعلن مرتين، و قد علمت أن هذا الغلام لم يخطر بباله قط أن يقول بيت شعر أبدا"[1].

وإذا كان كلام الغلام يخرج من دائرة التصنيف، في باب الشعر رغم مجيئه موزونا، فهذا يعني أن الشعر يتطلب نظاما معينا، يميزه عن باقي الكلام الموزون.وما نستنتجه أيضا من القولين السابقين، هو أن الشكل وحده غير كاف لجعل أي كلام شعرا، بل لا بد من مضمون ومعنى .

وإذا كان الوزن في اعتقاد بعض الدارسين شكلا مفصولا عن المضمون فهذا في اعتقادنا ما يجعل هذه المسالة، رغم ما أثير حولها من نقاش، لا تزال تحتاج إلى بحث معمق ومستفيض.

كما أن العملية الإبداعية؛عملية معقدة ومتشابكة.غير أن ما تجدر الإشارة إليه في هذا المضمار، هو أن الشاعر أثناء قوله الشعر يصطبغ كلامه بصفة الوزن قبل تقطيعه عروضيا؛ بمعنى أن الشاعر يحس ويعي أنه يقول كلاما موزونا، بغظ النظر عن نوع البحر الذي نظم عليه شعره.

ولا ينبغي أن يقصد من وراء هذا أن المبدع إذا أراد أن يؤلف قصيدة شعرية، فإنه يقول في قرار نفسه سأنظم هذه القصيدة على الطويل أو المتقارب مثلا .كما أن القارئ حينما يقرأ، أو السامع حينما يسمع القصيدة،يدرك خاصية الوزن فيما قرأ أو سمع، بصرف النظر عن نوع البحر وتفعيلاته .

---

(1): الجاحظ ،البيان والتبيين ،الجزء الأول،ص/176.

وعليه فالشاعر والمتلقي يشتركان في خاصية الإحساس والوعي بالوزن الشعري .وما دامت هذه الأخيرة ميزة قبلية لدى كل منهما قبل الوصول إلى مرحلة التقطيع العروضي، فان – ومن دون شك –، جزءا من الدلالات يفسره دينك الإحساس والوعي الأوليين بالوزن الشعري ،ثم تأتي المرحلة الثانية لتشكل مدخلا يسهم في تكوين دلالات إضافية تدخل في علاقات مختلفة وما سبق فهمه من معان في المرحلة السابقة. ذلك أننا أمام رموز في البنية العروضية لا يمكن تجاهلها. فالسواكن والمتحركات في التقطيع العروضي هي ترميز رياضي لحروف اللغة، وهذه الأخيرة تفرغ فيها المعاني، وعليه فان علاقة التعدي بين الترميز الري ـي والمعاني قابلة النقاش، ومن ثم يصير هذا الأخير ترميزا دالا.

ومن هنا يتضح لنا أن الوزن قد لا يبقى بنية شكلية خالية من المعنى و إنما هو بنية إيقاعية دالة ،في ارتباطها بالمبدع والمتلقي معا.

ولعل سمة تشابكية العلاقات،في النتاج الشعري، نستشفها من تعريف الجاحظ للشعر، حينما ذهب إلى انه: "صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير"(1)

و بذلك يشير (الجاحظ) إلى الدور الذي يقوم به الشاعر، و إلى الجهد الذي يبذله في العمل الشعري ،والذي يتطلب حدقا و مهارة و نوعا من التأليف، المرتكز على انتخاب اللفظ و تخيره، و ملاءمته لما قبله وما بعده، ليخرج في تركيب سليم غير مشين، تزيد من رونقه الصور الساحرة التي تضفي عليه حيوية و نضارة.

ويشيد بأهمية التأليف ،في معرض حديثه، عن مقياس جودة الشعر، فيقول:" و أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فيعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا جيدا، و سبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري على الدهان"(2).

فينوه (الجاحظ) بعملية النظم والسبك في الشعر ،و التي تعمل على خلق ائتلاف بين أجزاء الكلام ومعانيه. ويعد ذلك عنصرا من عناصر التلاؤم في النص ومظهرا من مظاهر الانسجام فيه.كما يجعل من الخصائص اللسانية مظهرا من مظاهر الجودة في الشعر وذلك بناء على ما تصوره من قضايا تتعلق بالأصوات والفصاحة والبلاغة.

---

(1):أبو عثمان عمرو بن محبوب الجاحظ،الحيوان،الجزء الثالث،شرح وتحقيق د. يحي الشامي،ط(3)،منشورات دار ومكتبة الهلال ،بيروت،1990 م،ص/408.

(2): البيان والتبيين ،الجزء الأول،ص/50.

و يدعم فكرة الجاحظ السابقة، (ابن طباطبا العلوي)، حيث يرى أن الشعر يتطلب نظما معينا لا يتوفر في النثر، فالشعر" كلام منظوم بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل به عن جهته مجته الأسماع و فسد على الذوق. و نظمه معلوم محدود؛ فمن صح طبعه و ذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، و من اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه و تقويمه بمعرفة العروض و الحدق بها حتى تصير معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه"[1].

فالوزن إذا يؤثر في السمع كما يؤثر الصوت ، فيحسن وقع الوزن في السمع بحسن نظم الشعر و إجادة التأليف بين أجزائه،كما أن الطبع ينبو عنه بوجود معاضلات فيه . و لذلك وجب أن يكون الشعر"كالسبيكة المفرغة، و الوشي المنمنم، و العقد المنظم، و الرياض الزاهرة"[2].

و يتناول (قدامة بن جعفر) المسألة السابقة بشيء من التفصيل، إذ يعرف الشعر بأنه" قول موزون مقفى يدل على معنى"[3]. حيث يفرق بين القول الموزون و غير الموزون، و فصل بين الكلام الموزون المقفى و الكلام الذي لا قوافي له و لا مقاطع، كما فصل بين ما جرى من القول على قافية و وزن مع دلالة على معنى مما جرى على نلك من غير دلالة على معنى"[3].

و عليه إن ما يمتاز به الشعر من بنى إيقاعية كالوزن و القافية،لا يمكن–في بعض الأحيان– فصلهما عن المعنى، وبذلك يعدان بنية دالة في الخطاب الشعري،تسعى إلى التأثير في المتلقي و العمل على جذبه و شد انتباهه، من خلال جماليات التعبير،و الدلالة على المعاني.

و يشير (قدامة بن جعفر) إلى بعض نعوت الوزن التي تثري عنصر الإيقاع فيه، من ذلك التصريع*. و بذلك تجمع هذه النظرة بين جماليات التعبير و فعاليات التأثير في الخطاب الشعري.

ومن دون شك فان درجات التأثير في المتلقي تختلف باختلاف الصياغة الفنية للنص في علاقتها بالسياق العام له.

---

(1): أبو الحسن محمد بن أحمد بن طبابا العلوي ،عيار الشعر ، تحقيق د. عبد العزيز بن ناصر المانع ،توزيع مكتبة الخانجي – القاهرة ، مطبعة المدني ،مصر ،1985 ،ص/5،6.

(2): م.ن، ص/ 07.

(3): أبو الفرج قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ،ط(3)، مكتبة الخانجي للنشر،القاهرة ،مطبعة الدجوى، – 1978م ،ص/17.

(*): سنتناوله بالدراسة في الجزء التطبيقي.

ولذلك يقسم (ابن رشيـ) كلام العرب إلى طبقات: جيدة، متوسطة، و رديئة، و يذهب إلى أنه إذا تساوت الطبقتان في القيمة، إن الحكم يكون فيها للشعر، إذ يقول:" فإذا اتفق الطبقتان في القدر و تساوا في القيمة، و لم يكن لإ احما فضلا على الأخرى. كان الحكم للشعر ظاهرا في التسمية؛ لأن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة"(1).

و يشبه المسألة بالدر، فيقيس عليه في شرح أفضلية المنظوم على المنثور، فيرى أن الدر إذا كان" منثورا لم يؤمن عليه و لم ينتفع به في الباب الذي له كسب، و من أجله انتخب؛ و إن كان أعلى قدرا و أغلى ثمنا، فإذا نظم كان أصون له من الابتذال، و أظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال،و كذلك اللفظ إذا كان منثورا تبدد في الأسماع، و تدحرج عن الطباع و لم تستقر منه إلا المفرطة في اللفظ و إن كانت أجمله"(1).

فالألفاظ و إن كانت لها قيمة في ذاتها – حسب رأي ابن رشيق – فإن لم يحكم نظمها و يحسن التأليف بينها في الشعر فقدت قيمتها، وقل تأثيرها في السامع، إن لم نقل فقد.

وعليه فإن الألفاظ تأخذ قيمتها في النظم،بفعل الوزن و القافية، و إن كانت الألفاظ لا تولى أهمية في الشعر بمفردها، فإنها متى خضعت للوزن و عقدت بالقوافي اكتسبت حلة جميلة و حققت فائدة جليلة، " فكم في سقط الشعر من أمثالها و نظرائها لا يعبأ به، و لا ينظر إليه، فإذا أخذه سلك الوزن، وعقد القافية؛ تألفت أشتاته، و ازدوجت فرائده و بناته، و اتخذه اللابس جمالا، و المدخر مالا، فصار قرطة الآذان، و قلائد الأعناق، و أماني النفوس، و أكاليل الرؤوس، يقلب بالألسن، و يخبأ في القلوب مصونا باللب، ممنوعا من السرقة و الغصب".(2)

و على هذا الأساس ينظر إلى الوزن على أنه منظم لمعاني الألفاظ و التراكيب، جامع لها، إذ تأخذ قيمتها منه. و لذلك فالوزن" أعظم أركان حد الشعر، و أولاها به خصوصية، و هو مشتمل على القافية و جالب لها ضرورة، إلا أن تخلق القوافي فيكون ذلك عيبا في القفية لا في الوزن، و قد لا يكون عيبا في المخمسات و ما شاكلها"(3).

---

(1): أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي ،العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ،تحقيق و تعليق ،محمد محي الدين عبد الحميد ، الجزء الأول،ط(5)، دار الجيل للنشر و التوزيع و الطباعة ،لبنان ، 1981 م ،ص/19.

(2): م.ن،الجزء الأول، ص/ 20.

(3): م.ن،الجزء الأول، ص/ 134.

لذلك نجد أن النقاد العرب يشترطون في الوزن أن يكون سهل العروض[1]، و أن يتجنب عويصها.

و يشير (ابن رشيق) إلى ما يجب على الشاعر أن يسلكه في نظم الشعر، إذ" ينبغي عليه أن يركب مستعمل الأعاريض و وطيئها، و أن يستحلي الضروب و يأتي بألطفها موقعا، و أخفها مستمعا، و أن يجتنب عويصها، و مستكرهها، فإن العويص مما يشغله، و يمسك من عنانه، و يرهف قواه، و يفت في عضده و يخرجه عن مقصده"[2].

و يذكر (أبو هلال العسكري) في باب تمييز الكلام، بعض الخصائص التي تجعل المنظوم من الكلام مثل المنثور كسهولة المطالع، و جودة المقاطع، و حسن الرصف و التأليف، و كمال الصوغ و التراكيب[3].

و من العناصر التي تخلق الانسجام، و تعد ضربا من التوازن في الكلام" استواء تقاسيمه، و تعادل أطرافه، و تشابه أعجازه بهواديه، و موافقة مآخيره بمباديه، مع قلة ضروراته، بل عدمها أصلا"[3].

و بذلك يشير العسكري إلى بعض العناصر البلاغية التي تشكل إيقاعا في الكلام، من خلال نظمها بطريقة مخصوصة، فالتماثل في حروف الألفاظ أو صيغها، أو أجزاء الكلام يسهم في خلق إيقاع معين تكشف عنه البنى الإيقاعية لتلك المكونات من خلال تواجدها في النص، و توزيعها في أشكال هندسية معينة، يجعلها محل انتباه، و مراكز تأثير و جلب وشد.

ومما يحقق ما سبق " ... إيثار حسن الوضع و البنى، و تجنب ما يقبح من ذلك فمن حسن الوضع اللفظي أن يؤخر في الكلام بين كلمة تتماثل في مواد لفظها أو في صيغتها أو مقاطعها، فتحسن بذلك ديباجة الكلام، وربما دل بذلك في بعض المواضع أول الكلام على آخره من ذلك وضع اللفظ إزاء اللفظ الذي بين معنييهما تقارب و تناظر من جهة ما لإحداهما إلى الآخر انتساب و له به علقة، و حمله عليه في الترتيب. فإن هذا الوضع في الألفاظ يزيد الكلام بيانا و حسن ديباجة واستدلالا بأوله على آخره"[4].

---

(1): قدامة بن جعفر ،نقد الشعر ، ص/35.

(2): ابن رشيق ،العمدة ، الجزء الأول،ص/140.

(3): أبو هلال العسكري ، الصناعتين ،ص/55.

(4): أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص /224.

فإذا كان التماثل الحاصل في حروف الكلمات وصيغها ومقاطعها، يخلق إيقاعا في النص، فان توزيع المعاني أيضا بطريقة معينة؛ كالتقارب والمطابقة والتضمين مثلا يولد هو الآخر إيقاعا يثري دينامية النص ويفسر حيوية الحركة المبلورة لعناصر التفاعل فيه ، وكذا يفسر طبيعة العلاقات المتشابكة التي تهيكل نظامه.

ويوسع (عبد القاهر الجر جاني) نظرة الائتلاف والترتيب بين الألفاظ ،من خلال ترتيب المعاني في النفس، مقدما بذلك مدخلا لدلالة الخطاب الأدبي، ارتكازا على الدلالة النحوية."فمما ينبغي أن يعلمه الإنسان ويجعله على ذكر انه لا يتصور أن يتعلق الفكر بمعاني الكلم أفرادا ومجردة من معاني النحو فلا يقوم في وهم ولا يصح في عقل أن يتفكر متفكر في معنى فعل من غير أن يريد إعماله في اسم ولا أن يتفكر في معنى اسم من غير أن يريد إعمال فعل فيه ويريده فاعلا له أو مفعولا أو يريد فيه حكما سوى ذلك من الأحكام"(1).

ولا ينبغي أن يفهم من كلام الجرجاني انه لا يعير أي اعتبار لمعنى اللفظة المفردة، و إنما مجال دراستها – وهو التعلق بعلم النحو– قد فرض حتمية ذلك التصور .ومما يبين هذه الفكرة قوله:"واعلم أني لست أقول أن الفكر لا يتعلق بمعاني الكلم المفردة أصلا، ولكني أقول انه لا يتعلق بها مجردة من معاني النحو ،ومنطوقا بها على وجه ،لا يتأتى معه تقدير معاني النحو وتوخيها فيها"(1).

ومن الأمثلة التي استشهد بها الجرجاني على أفكاره، قول بشار:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا و أسيافنا ليل تهاوى كواكبه

---

(1): عبد القاهر الجر جاني،دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود شاكر،مكتبة الأسرة والهيئة المصرية للكتاب ،مصر. 2000 م ،ص/410.

وانظر هل يكون بشار قد اخطر معاني هذه الكلم بباله، أفرادا عارية من معاني النحو التي رآها فيها، وان يكون قد وقع كأن في نفسه ،من غير أن يكون قصد إيقاع التشبيه منه على شيء، وان يكون فكر في مثار النقع، من غير أن يكون أراد إضافة الأول إلى الثاني، وفكر في فوق رؤوسنا من غير أن يكون قد أراد أن يضيف فوق إلى الرؤوس، وفي الأسياف من دون أن يكون أراد عطفها بالواو وعلى مثار، وفي الواو من دون أن يكون أراد العطف بها، وان يكون كذلك فكر في الليل من دون أن يكون أراد أن يجعل تهاوى فعلا للكواكب، ثم يجعل الجملة صفة لليل ليتم الذي أراد من التشبيه، أم لم يخطر هذه الأشياء إلا مرادا فيها هذه الأحكام والمعاني التي تراها فيها "(1)

ومن خلال هذا الشرح يمكن أن نستنتج إثارة الجرجاني لفكرة الإيقاع المتبلور في النفس وهو شبيه بما أشرنا إليه سابقا من خلال فكرة الإحساس والوعي بالوزن القائم في النفس .ثم تجسد اللغة في جزء من مظهرها ذلك الإيقاع الذي يتنوع ويتلون عبر مسارات الحركة في النص.وليس غريبا أن تترجم اللغة إحساس ووعي الفنان ذلك"...أن اللغة تنتمي إلى عالم شديد التعقيد ،أدنى مستويات بساطته انه مظهر من الأصوات والسمات والإشارات التي تشكل بناء عجيبا، يكون قادرا على التعبير عن خلجات النفس في أدق ارتعاشاتها وعن ملتعجات الروح في الطف تجلياتها..."(2)

ولعل فكرة الإيقاع المتعلق بالمعاني المرتبة في النفس إذا تتبعنا أثرها في النص، نجدها تكون إيقاعا مرتبطا بالبلاغة، وبالأحرى الصور البيانية .ونستشف هذا من حديث (الجرجاني) عن مسالة القصد في النظم، إذ يقول:" وجملة الأمر انه لا يكون ترتيب في شيء، حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصفة، وان لم يقدم فيه ما قدم ولم يؤخر ما أخر، وبدئ بالذي ثني به أو ثني بالذي ثلث به، لم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصفة."(3).

---

(1): عبد القاهر الجر جاني،دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود شاكر ، ص /411 .412.

(2): د.عبد الملك مرتاض ،في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،2002 م ،ص/168.

(3): عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود شاكر ،ص/364.

كما توحي فكرة القصد ،بدلالات إضافية،تجاوز مجال الدلالة النحوية التي نلحظها في الجملة أو التركيب اللغوي .ويتضح هذا الأمر في توضيح (الجرجاني) لمعنى القصد إلى معاني الكلم فيقول:"...ومعنى القصد إلى معاني الكلم أن تعلم السامع بها شيئا لا يعلمه، ومعلوم انك أيها المتكلم لست تقصد أن تعلم السامع معاني الكلم المفردة التي تكلمه بها، فلا تقول خرج زيد، لتعلمه من خرج في اللغة ومعنى زيد ،كيف ومحال أن تكلمه بألفاظ لا يعرف هو معانيها كما تعرف ولهذا لم يكن الفعل وحده من دون الاسم ولا الاسم وحده من دون اسم آخر أو فعل كلاما ."(1)

وعليه فإن العناصر النحوية تؤدي وظائف دلالية و جمالية و تعبيرية و تأثيرية، في ذات الوقت، أضف إلى ذلك أن الجمال الذي يوجد على مستوى اللغة في ألفاظها مفردة أو مجتمعة في تراكيب، تعمل على إيضاح المعنى و إفهام السامع و شد انتباهه و التأثير في سلوكه، بحيث تختلف درجات التأثير باختلاف العناصر الإيقاعية ،و منه اختلاف نسب التوفيق في إذكاء نشاط المتلقي الخاص بالمتابعة و المسايرة و الفهم.

وبناء على ما سبق" فإن إخفاق المبدع في إثارة الانفعال... هو بداية القطيعة بين خطابه و مخاطبه، و قد كان ابن طباطبا مدركا لهذه الحقيقة لذلك أرتبط نجاح الشعر عنده في أداء وظيفته بالامتزاج الروحي الذي يحصل بينه و بين متلقيه، وتسهم العناصر الإيقاعية إسهاما وافرا في حصول هذا الامتزاج"(2).

فيرى (ابن طباطبا) أن مسألة التمام و النقصان في الشعر تعود إلى المتلقي و إلى استيعابه لمضمون الخطاب أو عدم فهمه له،" فعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب لما قبله و اصطفاه فهو واف، و ما مجه و نفاه فهو ناقص"(3).

و يبرر مسألة قبول الشعر الحسن، و نفي القبيح منه، بوظائف الحواس و ما اعتادت عليه و ألفته " فكل حاسة من حواس البدن إنما تقبل ما يتصل بها مما طبعت له، إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه و بموافقة لا مضادة معها.

فالعين تألف المرأى الحسن، و تقدي بالمرأى القبيح الكريه.

---

(1):عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق محمود شاكر،ص/412.

(2): د. عبد القادر هني ، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،1999م ،ص/225.

(3): عيار الشعر ، ص/19.

و الأنف يقبل المشم الطيب، و يتأذى بالمنتن الخبيث.

و الفم يتلذذ بالمذاق الحلو، و يمج البشع المر.

و الأذن تتشوق إلى الصوت الخفيض الساكن، و تتأذى بالجهير الهائل.

و اليد تنعم بالملمس اللين، و تتأذى بالخشن المؤذي.

و الفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، و الجائز المعروف المألوف، و يتشوق إليه و يتجلى له، و يستوحش من الكلام الجائر الباطل، و المحال المجهول المنكر، و ينفر منه و يصدأ له"(1).

و على هذا الأساس يقدم لنا ابن طباطبا تحليلا نفسيا للعملية التبليغية، في علاقتها بالمتلقي و تبرير سبب فهمه و قبوله للخطاب أو نفيه له من جهة، و في علاقتها بالخطاب و ما يمتاز به من مواصفات تؤهله لأداء تلك الوظيفة أو تقعده عنها من جهة أخراة.

ومن ثم فإن الخطاب الأدبي، بما يحمله من مواصفات الوضوح و السهولة، يفتح للمتلقي مجالا أوسع للفهم، و يخلق له قابلية و استعدادا ، فيجعله أكثر تهيؤا و تجاوبا في كل تغيير يحدث أو مستجد يطرأ على مستوى الخطاب" فإذا كان الكلام الوارد علي الفهم منظوما مصفى من كدر العي، مقوما من أود الخطأ و اللحن، سالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب لفظا و معنى و تركيبا اتسعت طرقه، و لطفت موالجه فقبله الفهم، و ارتاح له و أنس به. و إذا ورد عليه على ضد هذه الصفة و كان باطلا محالا مجهولا انسدت طرقه و نفاه، و استوحش عن حسه به، وصدى له، و تأذى به كتأذي سائر الحواس بما يخالفها"(2).

كما أن الحالة النفسية للمتلقي تلعب دورا في فهم الخطاب و تقبله و التجاوب معه أو النفور منه، فيجب أن يكون مراعيا أحوال النفس، ذلك" أن النفس تسكن إلى كل ما وافق هواها و تقلق مما يخالفه، و لها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له و حدثت له أريحية و طرب، و إذا ورد عليها ما يخالفها قلقت و استوحشت"(3).

ويعزز الفكرة السابقة ما ذهب إليه بعض الفلاسفة في أن" للنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها"(3)- و لذلك نجد للرقية مثلا تأثيرا قويا في المريض، فكذلك" إذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن مازج الروح و لاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، و أخفى دبيبا من الرقى و أشد إطرابا من الغناء، فسل السخائم وحلل العقد و سخى الشحيح، و شجع الجبان،

---

(1): عيار الشعر ، ص/ 20.

(2): م.ن، ص/ 20،21.

(3): م.ن، ص/ 23.

وكان كالخمر في لطف دبيبه و إلهائه، وهزه و إثارته"[1].

و لذلك فالأغراض الشعرية من مدح وهجاء و مراثي و اعتذار لابد أن يوافق الشعر هذه المعاني أو الحال الذي يعد معناه لها.[1]

إن ما طرحه (ابن طباطبا) يعد حقيقة مبكرة ،في ربط العمل الفني بالعلوم الطبية ،و كذا التربوية . فالإنسان حينما يلمس شيئا معينا و يحس بنعومته أو خشونته، تتلون نفسه بإحساس يلائم طبيعة ما أحسه بعضو اللمس، فالنفس بين ارتياح وطمأنينة وقلق واشمئزاز. و يفسر الطب ذلك بأن الجهاز العصبي للإنسان يفرز هرمونات معينة – لم يتم تحديدها بعد – تسري في الدم فتخلق حالة نفسية معينة تجعل صاحبها يشعر بالانتعاش و اللذة أو العكس.

كما أن قضية تأثير الرقية في المريض، قد فتحت باب البحث في خصائص أصوات الإنسان، إذ يرجع بعض العلماء و الأطباء تأثير الماء المرقى*، من طرف شخص دون آخر، إلى طبيعة الصوت المحدث من طرف صاحبه و الحامل لموجات،تختلف مقاييسها من شخص لآخر، هذه الأخيرة إذا كانت على مواصفات معينة، فإنها تحدث تغييرا معينا في تركيب جزيئات الماء أو المحلول المرقى، ذلك التغيير الذي قد لا يحدثه صوت آخر لعدم حمله نفس خصائص الموجات الصوتية.

أما في مجال التربية و التعليم فإننا نجد حديثا، في مطلع القرن التاسع عشر، عن الإيقاع الحيوي و العملية التربوية. إذ " يشترك الإيقاع الحيوي و تخطيط المناهج و استراتيجيات طرائق التدريس في تشكيل سلوك « when »الإنسان و بنائه. فالإيقاع الحيوي يحدد الزمن المناسب للتعليم و التعلم أي يهتم بالسؤال متى ، أما تخطيط المناهج فيهتم بتقديم المعرفة و الخبرات التعليمية للمخ البشري فيتم تشغيلها فيه للتحول إلى سلوك أي تهتم بالسؤال ماذا « what » نقدم. و تهتم استراتيجيات و طرق التدريس بكيفية تقديم المعلومة في صورة شيقة و مثيرة لحفز المخ على التشغيل و التعامل معها لتشكيل السلوك المطلوب. أي تهتم بالسؤال كيف « how » يتم تقديم المعلومة"[2].

و للإيقاع الحيوي دورات:[3] أهمها: الدورة الإيقاعية البدنية، و العقلية و العاطفية و لكل دورة من هذه الدورات فترات إيجابية و أخرى سلبية و بناء على خصائص كل فترة يمكننا أن نعرف الحالة التي يكون عليها المتعلم و بذلك الاستفادة منها في تقديم المعلومات حتى تكون أكثر فائدة.

" فالوعي بالإيقاعات الحيوية يمكن الفرد من التنبؤ بحالة عدم الاتزان فيستعد لها و يتلاءم مع

---

(1):ابن طباطبا، عيار الشعر ، ص/ 23.

(2): أ.د. فؤاد سليمان قلادة ، الإيقاع الحيوي و دوره في التعليم والتعلم ،مراجعة أ.د. إيزيس توار ،دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع ،الأزاريطة ،الإسكندرية ،2003 م ،ص/123.

(3): لمزيد من التفصيل حول الدورات الإيقاعية و خصائصها ، ينظر المرجع السابق: من ص/103 إلى ص/123 .

*: مع التسليم المطلق بشفاء القران الكريم الناس.وإنما المقصود ما يحدثه الصوت من تغيرات في تركيب جزيئات الماء،وفي لونه وطعمه،إذا توفر على مواصفات معينة.

مستجدات المشاعر"[1].

و بناء على ما سبق فإن الوزن باعتباره بنية إيقاعية دالة، يعد من أهم العناصر الفاعلة في العملية التبليغية و في ترجمة المعاني و التعبير عنها، و لذلك نجد (ابن رشيق) ينوه بذلك الدور الذي يؤديه الشعر، فيقول:" و كان الكلام كله منثورا، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، و طيب أعرافها و ذكر أيامها الصالحة، و أوطانها النازحة، و فرسانها الأمجاد، و سمحائها الأجواد؛ لتهز أنفسها إلى الكرم، و تدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعرا، لأنهم شعروا به، أي فطنوا "[2].

فالوزن إذن – باشتماله على القافية – أداء تعبيري جمالي يكشف عن ثقافة أمة من الأمم و قواعد السلوك فيها.

و الحديث عن الوزن في الشعر لا يمكن أن يتصور بمعزل عن القافية، باعتبارها بنية إيقاعية لا تقل أهمية عن الوزن. و قد أدرك نقادنا القدامى تلك الحقيقة حيث جعلوا القافية عنصرا جوهريا في الشعر.

و لذلك فصل (قدامة بن جعفر) بين الكلام الموزون المقفى، و بين ما لا قوافي له و لا مقاطع من خلال حديثه عن حد الشعر.[3]

و يميز (ابن سينا) بين الوزن الشعري و الوزن النثري، فيقول:" هذا الوصل و الفصل وزن للكلام و إن لم يكن وزنا عدديا، فإن ذلك للشعر، وهذا الوزن هو الذي يتحدد بمصاريع الأسجاع، فإن قرب من الوزن العددي تقريبا ما لا يبلغ الكلام فيه، فهو حسن، و هذا التقريب أن تكون المصاريع متقاربة الطول و القصر و إن لم تكن قسمتها قسمة متساوية إيقاعيا "[4].

و يخرج (ابن سينا) ما ليس مقفى من حدود الشعر، فيقول:" لا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى".

لذلك نجد اهتمام النقاد بالقافية باعتبارها قالبا لمعاني الشعر[5]. كما كانت القافية تخضع لعملية تدبر مسبقة،" فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة

---

(1): أ.د. فؤاد سليمان قلادة ، الإيقاع الحيوي و دوره في التعليم والتعلم ، ص/ 108.

(2):أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي ، العمدة في محاسن الشعر،وآدابه، الجزء الأول ،ص/20.

(3): قدامة بن جعفر ، نقد الشعر، ص/ 17 .

(4): الخطابة لابن سينا، نقلا عن د. عبد القادر هني ،نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ، ص/ 243.

(5):الفارابي، جوامع علم الموسيقى ،نقلا عن: د. عبد القادر هني ، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ، ص/ 243.

نثر، و أعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه و القوافي التي توافقه..."[1].

و بذلك قد تصلح القافية لمعنى دون آخر، و عليه فالشاعر ملزم على نقلها " إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، و أبطل ذلك البيت، أو نقض بعضه، و طلب لمعناه قافية تشاكله "[1].

و ليس السبب في ورود القافية في آخر البيت يجعلها تعدم ما يألف معها، و إنما هو شيء عرض لها بسبب أنه لم يوجد بعدها لفظ من البيت [2].

و يجعل (قدامة بن جعفر) أقسام الائتلاف في الشعر أربعة، وهي: " ائتلاف اللفظ مع المعنى، و ائتلاف اللفظ مع الوزن، و ائتلاف المعنى مع الوزن و ائتلاف المعنى مع القافية "[2].

و بذلك كانت القافية " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن و قافية، هذا عن (رأي) من رأى أن الشعر ما جاوز بيتا و اتفقت أوزانه و قوافيه، و يستدل بأن المصرع أدخل في الشعر و أقوى من غيره "[3].

و بالرغم من اختلاف الدارسين و بعض النقاد في تحديد القافية، فقد حرصوا على تحديد بعض الخصائص فيها حتى تكون أكثر تأثيرا باعتبارها مركزا من مراكز التجميع الموسيقي، فتظهر فيها قوة تأثير أكثر من غيرها.

فينبغي أن تكون القافية " عذبة الحرف سلسة المخرج، و أن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدامى و المحدثين يتوخون ذلك، و لا يكادون يعدلون عنه، و ربما صرعوا أبياتا أخر من القصيدة بعد البيت الأول، و ذلك يكون من اقتدار الشاعر و سعة بحره ".(4)

و لذلك فإن بنية الشعر ترتكز على التسجيع، و التقفية،[5] " فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر و أخرج له عن مذهب النثر "[5].

فالقافية بنية إيقاعية تكشف عن نمط الكلام، و تميزه عن غيره، بأن تصنفه في باب الشعر أو في فن آخر، و هي بنية إيقاعية دالة ترتبط بمعاني الأبيات الشعرية من جهة، وتتعدى ذلك لتلتحم والمعنى العام للنص الشعري والسياق الوارد فيه من جهة أخراة.

---

(1): ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص/ 06، 07، 08.

(2): قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص / 25، 26 .

(3): ابن رشيق القيرواني ، العمدة ،الجزء الأول،ص/22.

(4): قدامة بن جعفر ، نقد الشعر، ص / 51 .

(5): م.ن،، ص/ 58.

ومن العناصر الأخرى التي تحدث عنها العروضيون والنقاد والدارسون ، ضرورة التماثل في حروف القافية، كما صنفوها تصنيفات مختلفة باعتبار حركاتها و مخارجها، و تحدثوا أيضا عن مقاطعها والائتلاف والتنافر فيها. ففصلوا الكلام عن جوازاتها و ما تبيحه اللغة للشاعر في ذلك، و أشاروا إلى عيوبها. و كل ذلك كان التماسا للخفة و التأثير في السامع و إيلاغه المعنى بأقرب و أيسر السبل.

فالقافية باعتبارها مركز تكثيف موسيقي، تعد بنية مصغرة للوزن، و بذلك يكون ما تحدثه من إيقاع في جزء مختصر يشكل ملمحا بلاغيا في جانبيها الدلالي والشكلي ،وفي وظيفتها التأثيرية من ناحية ،و يشكل أيضا ،ظاهرة ثقافية في ارتباطها بمختلف القضايا والمضامين – المعبر عنها بأصوات تتفق دلاليا في معظم الحالات – والظروف التي أفرزتها ،من ناحية أخرى.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

2)إشكالية العلاقة بين الوزن و المعنى:

سبقت الإشارة إلى أن النقاد القدامى قد أدركوا أهمية الوزن في العمل الشعري، ولذلك أولوه عناية فائقة واعتبروه ركنا أساسا فيه، إضافة إلى عناصر أخرى،. ونود في هذا العنصر أن نتحدث عن إشكالية طرحها القدامى و أثارها الفكر النقدي الحديث بشكل موسع.وإن كان من أهمية في هذا الحديث فإنها تتعلق بإبلاغية الإيقاع؛ ذلك أن الوزن في ارتباطه بهذا الأخير يفضي إلى الإقرار بدلالة الإيقاع واعتباره وسيلة من وسائل التبليغ. وبانعدام تلك الرؤية يمكن اعتبار الوزن وحدات تتكرر وفق تنظيم خاص، تشكل في النهاية نظاما عديم الدلالة.

ولعل من أشار إلى تلك القضية قديما، بشكل لافت ،هو " حازم القرطاجني ". إذ يرى أنه من الأوزان ما هو خفيف متلائم، و منها ما هو ثقيل متنافر، و يرجع سبب ذلك إلى أسباب عديدة منها " أن تقع الأسباب الثقيلة و الأوتاد المفروقة في نهايات الأجزاء التي هي مظان اعتمادات و توقرات و مقاطع أنفاس، فيكون وقوع الحركات هنالك غير ملائم للنفوس و ثقيلا عليها، و كذلك وقوع الفواصل في نهايات الشطور، فإنه مستثقل و ليس منافرا. و كذلك بناء الوزن على أجزاء كلها يقع الثقيل في نهايته و الخفيف في صدره، و ذلك مثل أن يركب شطر وزن على فاعلن أربع مرات "[1].

فكان كلام (حازم القرطاجني) مشيرا إلى خصوصيات تتعلق بكل من الناظم و السامع انطلاقا من بنية الشعر (البنية الوزنية). و لذلك أشار إلى طبيعة المقاطع في بداية و نهاية البيت الشعري، إذ لابد أن تكون خفيفة في نهايتها، لأن النهاية هي الأثر الذي ينبغي أن يتركه الشاعر في نفس المتلقي و بذلك لابد من الخفة حتى يستدرج نفس المتلقي و لا يحسسه بالملل. كما أن الشاعر يتجنب الابتداء بمقاطع (أجزاء) خفيفة و الانتهاء بأخرى ثقيلة، لأن نشاط الشاعر يكون في البداية أقوى، و بذلك التمكن من أداء الكلام على أكمل وجه، بخلاف إذا بدأ بأجزاء خفيفة و انتهى بأخر ثقيلة، إذ يجد مشقة فيها. كما أن السامع إذا باشرته بما هو خفيف فإن نفسه تتلون بذلك الإحساس –الخفة– و عليه إذا استدرجتها إلى ما هو أثقل عسر عليه الأمر و أستثقله. و بذلك فالانتقال من الخفة للثقل يقلل شد الانتباه، و يبطئ استمالة النفوس.

و لذلك نجد (حازم القرطاجني) يذكر لنا صفات عديدة لأوزان الشعر العربي مما يجعل الأمر جديرا بالاهتمام، و تلك الأهمية لا تكمن في معرفة تلك الأوصاف في حد ذاتها، بقدر ما تفتح مجالا للبحث في سبب اختيار الشاعر لبناء وزني دون آخر. فهل العملية راجعة للتنشئة الاجتماعية للشاعر، أم للموروث الثقافي الذي اكتسبه الشاعر، أم بعامل الانتماء الحضاري، أم بالمحاكاة و التقليد، أم أن

---

(1): أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص / 230 ،231.

العملية عفوية ،تشكلت بالصدفة في لحظة الإبداع؟.

يقول حازم " و أوزان الشعر منها سبط، ومنها جعد، و منها لين و منها شديد، و منها متوسطات بين السباطة و الجعودة، و بين الشدة و اللين، و هي أحسنها. و السبطات هي التي تتوالى في ثلاث متحركات، و الجعدة هي التي تتوالي فيها أربعة سواكن من جزأين أو ثلاثة من جزء و أعني بتواليها أن لا يكون بين ساكن منها و آخر إلا حركة. و المعتدلة هي التي تتلاقى فيها ثلاثة سواكن من جزأين، أو ساكنان في جزء. و القوية هي التي يكون الوقوف في نهاية أجزائها على وتد أو سببين، و الضعيفة هي التي يكون الوقوف في نهاية أجزائها على سبب واحد، و يكون طرفاه قابلان للتغير. و إذا تركب الضعيف مع القوي ربما غطى على ضعفه، و خصوصا إذا حدثت في التركيب جعودة كالحال في الخفيف، فإذا تركب الضعيف مع المعتدل لم يخف معه ضعفه، كالحال في المديد "(1).

فاعتمادا على المتحركات و السواكن في الوزن يبني حازم القرطاجني تصوره لصفات و خصائص الأوزان. فالقوة أو الضعف، و الخفة أو الثقل، يقع كل منها على المتحركات أو السواكن المرتبة ترتيبا معينا. و باختلاف هذا الترتيب تختلف صفات الأوزان، إذ تتعت بصفات ملائمة لما كان في المتحركات و السواكن من ميزات.

و من دون شك فإن ذلك الترتيب الذي يختص به وزن دون آخر، في متحركاته و سواكنه، و ما يمتاز به من سباطة أو جعودة، أو قوة، أو ضعف أو اعتدال، سيؤثر حتما في السمع بكيفيات مختلفة، و يثير في المتلقي إحساسا متفاوتا.

و يشير (حازم القرطاجني) إلى ضرورة ملاءمة الوزن لبعض الأغراض التي ينظم فيها الشاعر،و على أساسها ينعت الوزن بنعوت منها: الفخامة، البهاء، الرصانة، الطيش و قلة البهاء. فيقول: " و لما كانت أغراض الشعر شتى و كان منها ما يقصد به الجد و الرصانة و ما يقصد به الهزل و الرشاقة، و منها ما يقصد به البهاء و التفخيم، و ما يقصد به الصغار و التحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان و يخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، و إذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا و قصد تحقير شيء أو العبث حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، و كذلك في كل مقصد. و كانت شعراء اليونانيين تلزم لكل غرض وزن يليق به و لا تتعداه فيه إلى غيره "(2).

---

(1): أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص/ 260.

(2): م.ن،، ص/ 266.

و يضيف (حازم) أنه من تأمل كلام الشعراء في جميع الأعاريض " لوجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، و وجد الافتنان في بعضها أعم من بعض "(1).

و يذكر نعوت كل الأعاريض مع الإشارة إلى درجة استعمالها*، " فالعروض الطويل لا تجد فيه أبدا بهاء و قوة، و تجد للبسيط سباطة و طلاوة، و تجد للكامل جزالة و حسن اطراد، و للخفيف جزالة و رشاقة، و للمتقارب سباطة و سهولة، و للمديد رقة و لين مع رشاقة، و للرمل لينا و سهولة، ولما في المديد و الرمل من اللين كان أليق بالرثاء و ما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر "(2).

و يشير (القرطاجني) إلى ما ذكره من تخيير الأغراض بالأوزان أنه قد نبه عليه ابن سينا في مواضع كثيرة من كتبه(3).

وعليه فقد قد فتح المجال واسعا للبحث في علاقة الأوزان بالمعاني، أو بالأحرى بما يكتبه الشاعر و يعبر عنه في إبداعه الفني، كما أن الرؤية التي قدمها حازم تعد رؤية نسبية؛ فالشاعر قد يعبر عن تجربة واحدة على أوزان مختلفة، و لكل وزن إيقاعاته الخاصة، أو العكس؛ فقد يعبر عن تجارب عديدة على وزن واحد مع اختلاف إيقاعات هذا الوزن.

و يعتمد د. (إبراهيم أنيس) في ربط العلاقة بين الوزن و العاطفة على بعض الدراسات الغربية في مجال الطب، إذ " يربط الغربيون في بحثهم وزن الشعر، بينه و بين نبض القلب الذي يقدره الأطباء في الجسم السليم بعدد ست وسبعين (76) مرة في الدقيقة، و يرون صلة وثيقة بين نبض القلب و ما يقوم به الجهاز الصوتي، و قدرته على النطق بعدد من المقاطع. و يقدرون أن الإنسان في الأحوال العادية يستطيع النطق بثالثة من الأصوات المقطعية كلما نبض قلبه نبضة واحدة. فإذا عرفنا أن بحرا كالطويل يشتمل على ثمانية وعشرين (28) صوتا مقطعيا أمكننا أن نتصور أن النطق ببيت من الطويل يتم خلال تسع نبضات من نبضات القلب "(4).

كما يشير إلى أن نبضات القلب تتغير تبعا لتغير الحالة النفسية للشاعر، فالحالة النفسية للشاعر في الفرح غيرها في الحزن، و عليه فإن نبضات القلب تختلف في كلتا الحالتين. كما أن الشاعر تزداد نبضات قلبه في حالة السرور و تقل حينما يسيطر عليه الهم و الحزن(4).

---

(1): أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص/ 268.

(*): لمزيد من التفصيل حول تلك الصفات ينظر :المرجع السابق، ص /268.

(2): م.ن،ص/ 269.

(3): م.ن،ص/ 266.

(4): د. إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ،ط(3)، مكتبة الأنجلو المصرية للطبع و النشر،1965م ، ص/175.

و في تساؤل طرحه حول هل أن العرب قد اختارت لكل معنى نظمت فيه وزنا معينا. يرى أنه من الصعب تقديم إجابة يمكن الاطمئنان إليها، بدليل أنه لو استعرضنا القصائد القديمة و موضوعاتها لما وقفنا على ذلك الاختيار الواعي و المقصود للوزن و ربطه بمعنى معين. كما يستدل بذلك بظاهرة المعلقات في الشعر الجاهلي التي قيلت تقريبا في موضوع واحد لكنها نظمت على بحور مختلفة كالطويل و البسيط و الخفيف و الوافر و الكامل[1].

و يرى أن ما يمكن أن نقره و نحن مطمئنون هو أن " الشاعر في حالة اليأس و الجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه و جزعه "[2].

كما يذهب د. (أنيس) إلى أن الشاعر في حالة وقوع مصيبة و الهلع يختار بحرا قصيرا لملاءمته سرعة التنفس و ازدياد النبضات القلبية. أما إذا اجتاز الشاعر تلك الحالة، وهدأت ثورة الفزع فيه، و سيطر الهم و اليأس على نفسه فإنه يعمد إلى موالي طويلة[3].

و أما الفخر و الحماسة فالنظم فيها يكون على قصائد قصيرة أو متوسطة بخلاف ما كان لدى الجاهليين " لأن حماستهم و فخرهم كان من النوع الهادئ الرزين الذي يتطلب التأني و التؤدة "[3].

فالحماسة و الفخر حسب رأي (د. أنيس) مؤقتتان، يتصلان بإحساس معين، حينما تثور النفس الإنسانية لإبائها و عزتها، فيتملكها ساعتها انفعال نفساني، ينجم عنه نظم على بحور قصيرة أو متوسطة. و مثل هذا الانفعال نجده في الدعوة إلى شن قتال أو في حالة المشاحنات [3].

و يختم كلامه بإيراز موقف يعد أكثر منطقية مما سبق ذكره، إذ يقول" و يحسن بعد كل هذا ألا نفرض قواعد معينة يلتزمها الشاعر في تخير وزن من الأوزان تحت تأثير عاطفة خاصة. و على ناقد الأدب أن يبحث هذا بحثا مستقلا في كل قصيدة ليرى من معانيها و موضوعها ما إذا كان الشاعر وفق في تخير الوزن أو لم يحسن الاختيار "[4].

و نجد من النقاد المحدثين من ينفي تلك الخصائص المتعلقة بالبحور، مع الإقرار بعلاقة الوزن بالمعنى، أو على مستوى أوسع علاقة الإيقاع بالتجربة المعبر عنها. " فالأوزان جميعا تشترك في خاصة واحدة هي أنها ليست لها خصائص. و لا تتحدد لها خصائص إلا بعد أن يخرج فيها الشعر. و هذه الخصائص ليست ثابتة، و إنما هي تتغير مع كل شعر جديد يوضع فيها "[5].

---

(1): د. إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص/ 176، 177.
(2): م.ن، ص/ 177.
(3): م.ن ، ص/ 178.
(4): م.ن ،ص/ 180.
(5): د. عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ط(4)، دار العودة للطبع ، بيروت1981،م ، ص/78.

و بذلك فإن النظر لعلاقة الأوزان بما أفرغ فيها يكون بعد تشكيل العمل الإبداعي، و عليه يكون الوزن في هذه الحالة كبنية بعدية.

و يقدم لنا د.(عز الدين إسماعيل) بعض الأبيات الشعرية و يفسر ما فيها من دلالات تختلف عن بعضها البعض بالرغم من اشتراك تلك النماذج في الوزن.

" فحين يقول الشاعر الجاهلي:

مشينا مشية الليث غدا والليث غضبان

يضرب في توهين و تخضيع و إقران

و طعن كفم الزق غدا و الزق ملآن

و بعض الحلم عند الجهـــل للذلة إذهـــان

و نقول:

ألا طيري ألا طيري و غني يا عصافيري

عندئذ نستطيع أن نلمس الفرق بين النغمتين و إن كان الوزن فيهما واحد (مفاعيلن مكررة أربع مرات)؛ فلا شك أن الضربات القوية القصيرة في الأبيات الأولى توحي بمعنى الحسم و القطع، كما أن توالي هذه الضربات يوحي بنوع من التأكيد. و الحركة النفسية في الأبيات بصفة عامة حركة سريعة حماسية. في حين أن المثال الثاني يتضح فيه نغمة أنثوية تتمثل في رخاوة المقاطع و لينها و في بطئ الحركة بينها. إنها نغمة مناقضة تماما للنغمة الأولى، و لم يستطع اتحاد الوزنين في المثالين أن يمنع ظهور هذين النمطين الموسيقيين المختلفين "[1].

فقد أحدث المثالان السابقان إيقاعين مختلفين؛ بالرغم من اتحادهما في البنية العروضية، هذه الأخيرة التي تلونت بنغمات مختلفة تبعا للمعاني التي حملتها البنية العروضية في كل مثال.

و يذكر د. (إسماعيل) أن (الخليل بن أحمد الفراهيدي) قد توصل إلى فكرة العلاقة بين الأوزان و الحالة النفسية انطلاقا من منهج الاستقراء. حيث وجد الشعراء في تعبيرهم عن حالات الحزن يستعملون أوزانا طويلة، و في تعبيرهم عن حالات السرور و البهجة يختارون لذلك أوزانا قصيرة[2].

و يعلق على تلك الفكرة فيذهب إلى " أن عملية الاستقراء التي يمكن أن يكون الخليل قد قام بها ناقصة، على أن منهج الاستقراء نفسه غير صالح لشرح مثل هذه القضية "[3].

---

(1): د. عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب، ص/ 79.

(2): م.ن ، ص/ 81.

(3):م.ن، ص/ 82.

و يتحدث (رتشاردز) عن بعض أوصاف الوزن، و يشير إلى ضرورة الاهتمام بالأثر الذي يحدثه الوزن فينا، فيرى أن " في وصفنا الصادق للوزن بأنه مخدر أو مهيج أو جليل أو تأملي أو مرح دليلا على قدرة الوزن على التحكم في الانفعال على نحو مباشر، بيد أن الآثار العامة للوزن أهم من ذلك، فالوزن يكسب الكلام مظهر الصنعة، و بذلك يكون له أثر " الإطار" فيعزل التجربة الشعرية عما في الحياة اليومية من أحداث عارضة دخيلة "(1).

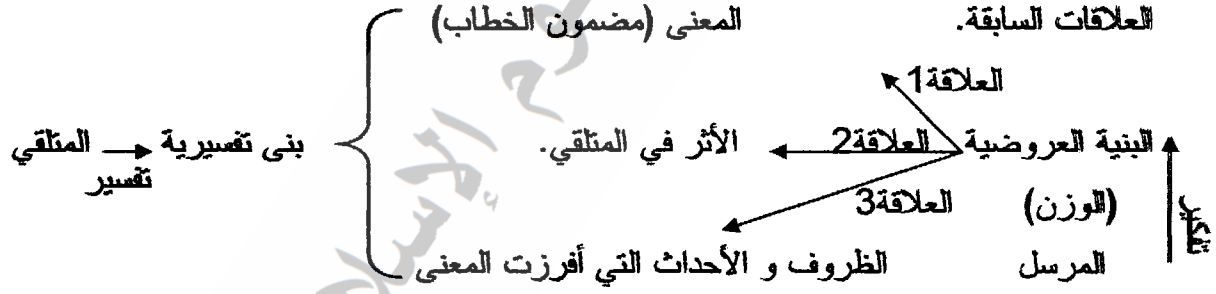
كما يذهب إلى " أن الوزن شأنه شأن الإيقاع ينبغي أن لا تتصوره على أنه الكلمات ذاتها، أو في دق الطبول، فليس الوزن في المنبه و إنما في الاستجابة التي نقوم بها، فالوزن يضيف إلى مختلف التوقعات التي يتألف منها الإيقاع نسقا أو نمطا زمنيا معينا، و لا يرجع تأثير الوزن إلى كوننا ندرك نمطا في شيء ما خارجنا، و إنما إلى كوننا نحن قد تحقق فينا نمط معين أو قد تنسقنا على نحو خاص، فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع تأخذ في الدوران فتوجد تبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب "(2).

و عليه فإن النظر إلى الوزن لا يبقى، في حدود فهمه، على أنه شكل مستقل عما يعبر عنه الشاعر من أحداث و وقائع لها صلة بحياة الشاعر، فللإيقاع الحاصل بفعل الوزن مرجعية يحيل إليها و يأخذ منها تفسيره.

كما أن الوزن يدرك من خلال ما يتركه من أثر في نفس القارئ، و عليه تفسر دلالة بنية الوزن وفقا لذلك الأثر.

فعلاقات الوزن تتعدد و تتنوع؛ من علاقة البنية العروضية بما حملته من معان و دلالات و علاقتها بالأثر الذي تتركه في نفس المتلقي، و علاقتها بالظروف التي أنتجت معانيها و احتضنتها البنية العروضية.

و عليه فإن الوزن لا يبقى مجرد شكل، و إنما هو بنية دالة تتسع دلالتها باتساع مجال العلاقات السابقة.



---

(1): رتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة: د. مصطفى بدوي ، مراجعة: لويس عوض ، المؤسسة المصرية للتأليف و النشر ، 1963 م، ص/20.

(2): م.ن، ص/ 195.

نلاحظ أن الأسهم الممثلة للعلاقات السابقة تختلف في الطول، و ذلك لاختلاف المسافة و الصلة بينها و بين البنية العروضية (الوزن)؛ فالمعنى ألصق بالبنية العروضية، غير مفصول عنها كعلاقة اللفظ بالمعنى، ثم يأتي القارئ (المتلقي) في الدرجة الثانية؛ فهو الذي يحاور النص و يفك رموزه، ومما يقوم به البحث في العلاقة الأولى، ثم يعرج منها إلى مرجعيات أخرى، و هي الظروف والأحداث التي ساهمت من قريب أو من بعيد في بلورة تلك المعاني.

فالبنية العروضية تصير بنية دالة تمتلك بنى تفسيرية تساهم في توضيح التفاعل بينها و بين ما افرغ فيها من معان. ويمكن من خلال هذا أن نرى أن البنية العروضية هي بنية دالة متحركة؛ تتحرك على محاور العلاقة السابقة، و عليه لا يمكن أن نعد البنية العروضية بنية جامدة بل هي بنية رمزية مكثفة.

و من المحاولات التي لم تفصل الوزن عن المعنى، و اعتبرت الوزن جزءا لا يتجزأ عن التجربة، ما ذهب إليه د. (جابر عصفور) حيث يرى" أن الشاعر يفكر في مستويات التجربة و أبعادها تفكيرا آنيا لا انفصام بين عناصره، و حركة خياله داخل التجربة حركة موحدة، و قد نفصل بينها نظريا، و لكنها لا تنفصل في الواقع بأي حال.

الوزن في ذاته صورة مجردة لا قيمة لها منفصلة عن المعنى، و التناسب الذي يمكن أن يتميز به الوزن لا يمكن أن يفهم بعيدا عن التجربة، ذلك لأن لغة الشعر ليست كأنغام الموسيقى مجرد عناصر صوتية مجردة، بل هي عناصر لغوية لا يفارق فيها الصوت المعنى بأي حال"[1].

فالوزن ينبغي أن يدرس في علاقته بالتجربة لأنه كل لا يتجزأ، إنه ينشأ من لحظة الميلاد التي يبدأ الشاعر فيها التفكير في الكتابة، إلى أن يخرج في شكله المجرد.

"... و بالتالي فليس هناك خصائص سابقة للوزن، بل يكتسب كل وزن خصائصه داخل التجربة، بحيث يمكن أن نجد قصائد متعددة من نفس الوزن، و لكن تفرض كل قصيدة على الوزن خصائص ليست له في غيرها من القصائد، و ذلك حسب العلاقات المتميزة التي تشكل القصيدة ذاتها. و من الأصوب – والأمر كذلك– أن نفترض أن النظام الإيقاعي للقصيدة متميز عن الوزن المجرد، و أن نفترض –بالمثل– أن الوزن المجرد لكل بحر، محض تصور ذهني شبيه بمفهوم "الجوهر" عند الفلاسفة، لا نواجهه في القصيدة، بل نواجه "عرضا" أو أكثر من أعراضه فحسب، إنه شيء غير موجود بالفعل و إن كان موجودا بالقوة"[2].

---

(1): د. جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، دار الثقافة بمصر 1978م، ص ص / 401 ، 411 .
(2): م.ن، ص/ 413.

و يضيف" إن الوزن الواحد يشكل أساسا عاما – و مجردا – يصلح معه الوزن لتجارب متعددة، و لكنه يتشكل داخل كل تجربة تشكلا متفردا يميز الوزن نفسه في قصيدة عن غيرها، و يميز إيقاع مقطع من مقاطع القصيدة عن بقية المقاطع في آن واحد" (1).

و من خلال هذا المفهوم نصادف إشكالا ،مفاده: هل ندرس الوزن كبنية قبلية أي كتصور قائم في علاقات معقدة و متشابكة مع التجربة؟ و هذا أمر صعب إن لم نقل مستحيلا. أم ندرس الوزن كبنية بعدية في علاقة تراجعية؟. و الطرح الأخير أيسر و أرجع؛ في أن ننطلق من الوزن كبنية منتجة (مجردة)، و نفسرها في ظل علاقاتها المتعددة، الظاهرة و المخفية في ارتباطها بسياق الخطاب. أو بالأحرى ننطلق مما هو موجود بالقوة – حسب تعبير د. جابر عصفور – و نفسره في ظل ما هو غير موجود و مخفي.

ومما تلزم الإشارة أيضا إليه هو أن مسالة علاقة الأوزان بالأغراض قد أشار إليها الفلاسفة المسلمون قديما، أمثال (ابن سينا) و(ابن رشد) .ويذهب (ابن سينا) إلى أن " اليونانيين كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشعر، وكانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة، وكانوا يسمون كل وزن باسم على حدة، فمن ذلك نوع من الشعر يسمى طراغونيا له وزن طريف لذيذ، يتضمن ذكر الخير والأخيار والمناقب الإنسانية ثم يضاف جميع ذلك إلى رئيس، يراد مدحه .وكانت الملوك فيهم يغنى بين أيديهم بهذا الوزن، وربما زادوا فيه نغمات عند موت الملوك للنياحة والمرثية"(2)

---

(1): د. جابر عصفور ، مفهوم الشعر، ص/ 414.

(2):أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا، الشفاء ، مراجعة وتصدير د.إبراهيم بيومي مذكور،تحقيق د أحمد فؤاد الأهواني ،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1966 م.ص/29.

كما يتحدث عن المسائل التي تجعل الشعر محاكيا منها اللحن والكلام نفسه والوزن حيث يربط بين هذه المسائل والأغراض في علاقتها بعملية التأثير.فيقول: "والشعر من جملة ما يخيل ويحاكى بأشياء ثلاثة باللحن الذي يتنغم به، فإن اللحن يؤثر في النفس تأثيرا لا يرتاب به .ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزا لته أو لينه أو توسطه .وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك .وبالكلام نفسه إذا كان مخيلا محاكيا وبالوزن فان من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر ..."(1)

ويذهب (ابن رشد) إلى أن التمام في الأوزان مقترن بمدى مناسبتها للأغراض فمن الأوزان ما يصلح لغرض دون آخر .كما أن من التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة ومنها ما يناسب القصيرة."(2)

وما يمكن قوله أن ارتباط الأوزان بالأغراض ليس سمة مطردة في ما وصلنا من تراث شعري، وإن بدت تلك الخاصية في بعض منها، فان الوزن الواحد قد استعمل في أغراض عديدة، وفي القصيدة الواحدة أو العديد منها.كما أن أوزانا مختلفة قد عبرت عن مضمون واحد، بل غرض واحد.

وعلى هذا الأساس لا ينبغي النظر إلى المسالة السابقة بنظرة آلية أو ميكانيكية ذلك أن العملية الإبداعية عملية معقدة ومتداخلة.

---

(1): أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا، الشفاء،ص/32 .

(2): نور الدين السد ،الشعرية العربية- دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية في العصر العباسي- ديوان المطبوعات الجامعية، 1995م ،ص/82 .

كما أن"...نعت بعض الأوزان بالسهولة أو الخفة أو القصر على إطلاقه، يقبل كثيرا من المناقشة فان البيت من الشعر ــ في مجال الإنشاد والغناء ــ لا يقاس طويله أو خفته أو سهولته بمجرد وزنه العروضي وعدد ما به من تفعيلات وحركات وسكنات، بل يقوم على شعور السامع بهذه الصفات على مقومات، تتجاوز الوزن إلى تآلف الحروف وتضادها ومخارجها وتتابع المجدات والسكنات و تآلف الشكل والمضمون، في صورة فنية متكاملة توحي بالطول أو القصر أو السهولة أو الصعوبة."(1)

ويشير د (ناصر لوحيشي) إلى الأسباب التي جعلت اختلافات التفسيرات تطرح نفسها، بشكل بيِّن حول ما يخص المسالة السابقة فيقول :"فمن الدارسين من حاول ربط الغرض بالوزن معتقدا أن لكل بحر إيقاعا، يصلح لغرض من الأغراض ولا يصلح لغيره و آخرون نفوا العلاقة كليا وفريق ثالث ظل مترددا بين النفي والإثبات. ونتج من ذلك اختلاف جلي ووقع بعضهم ــ في ظننا ــ في انتقاض صراح، و أسباب ذلك كثيرة منها الاحتكام إلى الذوق والذاتية وسرعة التأثر وتحكيم الطبع وإهمال الاستقراء والمقايسة مما أدى إلى تعميم الأحكام."(2)

كما يذهب إلى أن نظرة مستبصرة في أمر الوزن والمعنى في تراثنا الأدبي والنقدي القديم تفضي إلى عدم العثور على آراء مفصلة أو واضحة ؛ذلك أن المتقدمين لم تشغلهم المسالة السابقة كما شغلهم قضية اللفظ والمعنى.(3)

---

(1) عبد القادر القطفي الشعر الإسلامي والأموي.نقلا عن: نور الدين السد ،الشعرية العربية،ص/ 99.

(2):د.ناصر لوحيشي ،أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والوقع الشعري.رسالة دكتوراه دولة.إشراف .ا.د.صلاح يوسف عبد القادر،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة مولود معمري تيزي وزو،1426 ه – 2004م،ص/80.

(3):م.ن، ص/80.

وفي إجابته عن ذلك التوجه الذي ميز الدراسات القديمة، يرى صعوبة تقديم جواب شاف لما طرح من أمر، إلا أن هذا لا يمنع من الإسداء ببعض الافتراضات المدعمة ببعض المعطيات فيقول:"والحقيقة أن الجواب الشافي يصعب تحديده، بيد أن هناك عللا لا مانع من افتراضها ومن ذلك أن المسالة لم تكن من أساسها لافتة وبخاصة أن بعض القدماء لم يقل بإعداد الوزن وبضرورة معرفة الأوزان، والذي يدعم هذا أن القصيدة تختمر في ذهن الشاعر وتولد بأفكارها وألفاظها ووزنها وقافيتها كالقصائد القديمة(في الجاهلية وفي صدر الإسلام) التي لم يكن أصحابها يعرفون العروض أو الأوزان ــ كما وضع فيما بعد ــ أو لأن الصراع بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى غطى على قضية الأوزان والأغراض.وقبالة هذا لا ننسى أن القصيدة القديمة تقال في أغراض شتى ولكنها تأتي على وزن واحد لا تعدوه."(1)

وبناء على الرأي السابق نجد أنفسنا أمام تساؤلات أخرى، لعل أهمها: لماذا طغت قضية اللفظ والمعنى على غيرها من القضايا الأخرى، ومن دون شك فإن الإجابة عن هذا التساؤل تتطلب بحثا مستقلا .كما أن البحث في هذه المسالة من شانه أن يجلي الغموض الذي يكتنف علاقة الوزن بالمعنى، ذلك أن العرب كانوا يقولون الشعر عن سليقة ولم يكن في مجال فخرهم أو مدحهم أو هجائهم أو غيرها من الأغراض، مما كان يقال في الأسواق أو بلاط الملوك أو غيرها من المحافل والمناسبات حديث شائع عن إجادة الشاعر أو عدمها، مرتبط بوزن معين، بقدر ما كان يشترط الوزن كركن أساس في الشعر .بل كان رفعهم لمنزلة الشاعر أو حطهم لها،منوطا إلى التعبير عما يعبر عن نوازعهم، في أدق لفظ ،وأرق معنى ،وأحسن حلية ،وأجمل صورة، وأحسن وزن ،وأعذب قافية.

بمعنى أن قضية اللفظ والمعنى كانت هي الجامع المشترك بين مختلف فنون القول، من لغة في حد ذاتها، وشعر وبلاغة وعروض وخطابة...الخ،و ما تتطلبه هذه الفنون من فضيلة البيان.

فالاهتمام بقضية اللفظ والمعنى التي طغت على غيرها من المسائل الأخرى مرتبط ــ في جانب منه ــ بإحدى وظائف اللغة وهي التعبير والإفهام، وهذا يتحقق بصورة واضحة في اللفظ في علاقته بالمعنى بصرف النظر عن الفن القولي الذي يرد فيه.

---

(1): د.ناصر لوحيشي ،أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والوقع الشعري ،ص/81.

ولعل هذا ما نستشفه من رأي (الجاحظ) في تنويهه بقيمة العلاقة الموجودة بين الألفاظ والمعاني وأنها فوق كل أداة تعبيرية أخرى من إشارة باليد أو الرأس .فيقول: "وإنما الألفاظ على أقدار المعاني، فكثيرها لكثيرها، وقليلها لقليلها، وشريفها لشريفها وسخيفها لسخيفها. والمعاني المفردة البائنة بصورها وجهاتها تحتاج، من الألفاظ إلى أقل مما تحتاج إليه المعاني المشتركة، والجهات الملتبسة .ولو جهد جميع أهل البلاغة يخبروا من دونهم عن هذه المعاني بكلام يغني عن التفسير باللسان، والإشارة باليد والرأس، لما قدروا عليه." (1)

---

(1):أبو عثمان عمرو بن محبوب ،الحيوان شرح وتحقيق ديحي الشامي الجزء (06)ط (3)، منشورات دار ومكتبة الهلال بيروت،ص/364.

1) من مظاهر التجديد في إيقاعات الشعر العربي قديما

سنحاول في هذا العنصر الإشارة إلى بعض المحاولات التي يمكن أن نعدها ظاهرات ،يحس فيها الدارس بتشكيل إيقاعات جديدة، تقترب و تبتعد بدرجات متباينة، من إيقاعات الشعر التقليدي – أو القصيدة العمودية – الذي نظم على بحور معروفة.

و قد اختلفت دواعي ذلك الخروج عن النسق الشعري التقليدي؛ فمنها ما كان استجابة لظروف معيشية معينة، و منها ما كان مرده إلى النفس و تشوقها إلى التنويع في تلك الإيقاعات بحثا عما يطربها، و محاولة لكسر ما أحسته من رتابة الإيقاع الذي تحدثه الأوزان التقليدية، و منها ما كان مرجعه إلى الذوق الذي يختلف معياره باختلاف الأجيال و العوامل المساهمة في تكوينهم، و غيرها من الأسباب الأخرى، التي لها علاقة بخصوصية فن دون آخر، وأيضا ما لها علاقة بالنفس و ما تخفيه من أسرار.

" و لقد شهد تاريخ الشعر العربي منذ صدر الإسلام حركات ثورية كبيرة و متوالية، ركزت جهودها أكثر على الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية فتناولتها بالتغيير و التطوير.

و قد بدأت هذه الثورات منذ فترة مبكرة، منذ العصر العباسي و تمثلت في حركات التجديد التي تزعمها بشار و أبو نواس و ما أحدثه من آثار عميقة في صورة القصيدة الشعرية الموسيقية "[1].

فتلك المحاولات قد ظهرت " منذ وقت مبكر قبل أن يعرف الشعراء العروض في صورته المقننة. يدل على ذلك ما يسميه العروضيون بالزحافات و العلل... و لم يكن لها من مبرر إلى أن يوفق الشاعر بين حركة نفسه و الإطار الخارجي "[2].

كما أن بحور الشعر العربي لم يكن الشعراء ينظمون عليها جميعا في العصر الجاهلي، فمثلا المقتضب " لم يعرفه الجاهليون، و لعل البيت الوحيد من الشعر القديم من هذا البحر روي عن جارية سمعت في عهد الرسول (صلى الله عليه و سلم) تقول:

هل علي ويحكما إن طربت من حرج

و يقول أبو الفرج الأصفهاني: إن الرسول (صلى الله عليه و سلم) قال لها: لا حرج عليك لا حرج "[3].

---

(1): د. السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث – مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية– ،ط (3) ، دار النهضة العربية للطبعة و النشر ، بيروت ، 1984 م، ص/ 169.

(2): د. عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، ص/80.

(3): أبو الفرج الأصفهاني ،الأغاني، نقلا عن: د. صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض و الإيقاع الشعري ، ص/111.

الفصل الثالث

من مظاهر الخروج عن النسق الشعري القديم

1) من مظاهر التجديد في إيقاعات الشعر العربي قديما
2) من محاولات التجديد في إيقاعات الشعر العربي القديم

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

و كذلك بحري المتدارك و المضارع فلم يكن لهما من الشهرة ما كان لباقي البحور[1].

" ثم كانت الرباعيات خطوة أخرى في محاولة الخروج من أسر القافية أيضا. و هي عبارة عن مقاطع مؤلفة من أربعة أشطر يتفق أولها و ثانيها مع رابعها أما ثالثهما فهو حين يتفق و حين لا يتفق "[2].

و يشير مؤرخو الأدب إلى بعض البحور التي اخترعها المولدون و كانت خاصة بهم. كما أنهم عرفوا بحب الابتكار، و الميل إلى الجمال، و التفنن في أوزان الشعر. و قد عرفت تلك الأوزان بالبحور المهملة[3].

و من تلك البحور: المستطيل، و الممتد، و المتوفر، و المتئد، و المسرد و المطرد [4].

كما ذكر المؤرخون بعض الفنون التي اختلفت أوزانها عن أوزان القصيدة العمودية (التقليدية) منها: القوما، المزدوجات، والد و بيت، و السلسلة، و الكان كان و مدق القصار [5].

كما نجد حديثا (لابن رشيق) عن فن المسمطات، إذ يقول:" و القافية التي تتكرر في التسميط تسمى عمود القصيدة، و اشتقاقه من السمط و هو: أن تجمع عدة سلوك في ياقوتة أو خرزة ما، ثم تنظم كل سلك منها على حدته باللؤلؤ يسيرا، ثم تجمع السلوك كلها في زبرجد... ثم تنظم أيضا كل سلك على حدته و تصنع به كما صنعت أولا إلى أن يتم السمط... و قال أبو القاسم الزجاجي: إنما سمي بهذا الاسم تشبها بسمط اللؤلؤ، و هو سلكه الذي يضمه و يجمعه مع تفرق حبه، و كذلك هذا الشعر لما كان متفرق القوافي متعاقبا بقافية تضمه و ترده إلى البيت الأول الذي بنيت عليه في القصيدة صار كأنه سمط مؤلف من أشياء متفرقة"[6].

كما يذكر (ابن رشيق) محاولة أخرى، وهي ما عرف عند العروضيين "بالإقواء"، فيقول:" و من الشعر نوع غريب يسمونه القواديس تشبيها بقواديس الساقية، لارتفاع بعض قوافيه في جهة و انخفاضها في الجهة الأخرى، فأول من رأيته جاء به طلحة بن عبيد العوني "[7].

---

(1): د. رجاء عيد ، التجديد الموسيقي في الشعر العربي ،(د ط) ،(د ت) ، ص/158.

(2): م.ن، ص/ 158.

(3): الدمنهوري ، الحاشية الكبرى على متن الكافي .نقلا عن: د. إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص/209.

(4): د. إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص/ 209،210.

(5):لمزيد من التفصيل حول تعريف هذه الفنون ينظر : د. رجاء عيد – التجديد الموسيقي في الشعر العربي – ص/158 و د. إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص/ 210-218.

(6): ابن رشيق القيرواني ، العمدة ،الجزء الأول،ص/180.

(7): م.ن ،الجزء الأول، ص/ 178.

كما كانت الموشحات بخصائصها الموسيقية المتنوعة، و تركيبها الخاص ضربا آخر للخروج عن إيقاع القصيدة العمودية، من خلال ما امتازت به من مكونات لافتة للانتباه، كالمطلع، و الدور، و القفل و الخرجة، بالإضافة إلى تنوع قوافيها. " وقد تتخذ الموشحة أحد أوزان الخليل، وقد تتداخل نغمات البحور فيها، وقد يخرجون عن أوزان الخليل، بزيادة تفعيلة على وزن البحر، في الأول أو الوسط أو الآخر "(1).

و قد ساعد الأندلسيين على ابتكار ذلك الفن ما في طبيعتهم من جمال، و ما عرفوا به من حب للسمر و الموسيقى.

و الموشحات قسمان: منهما ما جاء على أشعار العرب، و منها ما خرج عنها، و قد كان الأندلسيون يفضلون النوع الثاني على الأول. وتمتاز الموشحات باللطف و خفة الروح، و بعضها عميق المعنى، و قد اعتمد عليها في الغناء، بالإضافة إلى تحررها من الوزن و القافية (2).

" فالموشحات تعد تطورا مرحليا في تحديد قيثارة الشعر، وسرعان ما تبعته مراحل أخرى تالية، و ما نظم منها بعد القرن التاسع الهجري كان مجرد احتذاء للنماذج القديمة أو لفتة شكلية تناسب الموضوع التاريخي الذي يتحدث عنه الشاعر، كما فعل شوقي في موشحة " صقر قريش ". و ظلت حالات الثبات إلى بدايات عصر النهضة "(3).

و يمكن أن نستنتج مختلف التغيرات البارزة في الأشكال السابقة، و التي ميزتها عما كان متعارفا عليه في القصيدة العمودية (التقليدية):

1) هناك بحور جديدة سواء في تسميتها أو وزنها و طريقة تركيبها.
2) النظم على أوزان العرب و أوزان أخرى لم تعرفها العرب.
3) الخروج عن النسق الموحد في القافية، إلى قوافٍ متنوعة، مع اختلاف درجات التحرر و التقيد.
4) القضاء على نظام الأبيات في بعض الفنون، و دخول مكونات أخرى خاصة في فن الموشحات.

---

(1): د. رجاء عيد ، التجديد الموسيقي في الشعر العربي ، ص/166.
(2): أحمد أمين ، ظهر الإسلام ،ط(4)،مطبعة لجنة التأليف و الترجمة والنشر ،مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ،1966 م ، ص/106.
(3): د. رجاء عيد ، التجديد الموسيقي في الشعر العربي ، ص/167.

و ما يمكن الإشارة إليه أن تلك التشكيلات الشعرية الجديدة اتكأت في معظمها على الموروث الشعري القديم، كما أنها – التشكيلات – ،كانت ملائمة لطبيعة الحياة ،– بدوية و حضرية – و ما أفرزته معطيات كل عصر بكل عواملها من اجتماعية و ثقافية و حضارية و سياسية و حتى اقتصادية.

و من دون شك أن تلك التشكيلات قد اختلفت في إيقاعاتها، من خلال ما يحمله كل نموذج من مواصفات تميزه عن غيره من النماذج.

كما أن تلك المحاولات " تومئ بتجسيد إحساس يقظ ،يدفع إلى البحث المستمر عن إيقاعات نغمية تتواكب مع تغير المعطى الشعري في عصرنا ؛أي عن تلك التضخيمات القولية، و ما تستلزمه من صرامة إيقاعية تتآزر مع طبيعة الحياة البدوية في ضروبها المختلفة، و من المعلوم أن نهج الحياة العباسية كان شديد الاختلاف، شديد التباين من مثيله طوال العصرين السابقين، فحياة الترف والمتاع، و شيوع التحضر – كما يعبر القدماء – قد أثر في مختلف مظاهر الحياة "[1].

كما أن التشكيلات السابقة، لم تكن الظواهر الوحيدة التي كشفت عن محاولات الخروج و التنويع في إيقاعات الشعر العربي القديم، و إنما هناك ظاهرة أخرى لا تقل أهمية عن سابقاتها؛ و مجال استعمالها أوسع، باعتبارها تتصل بالتأليف و النظم الذي يقوم عليه كل كلام.

إن تلك الظاهرة هي " ظاهرة البديع "، التي أصبحت مذهبا متبعا في الأدب، " فإذا كانت بيوت الأغنياء يعنى فيها بالأثاث الجميل، و الرياش الفاخرة، عنى الأدباء بتجميل أدبهم، بالسجع و المزاوجة و غيرها من أنواع البديع "[2].

و من الأسباب التي أدت إلى التزام السجع، دخول النصارى في الإسلام، إذ كانوا يستعملون السجع في الكنائس و حبهم للطريف من الأشياء، بالإضافة إلى ما حدث في تاريخ كل أنواع البديع. فقد كان العرب يستعملونه كالملح في الطعام، ثم زاد شيئا في العصر العباسي إلى أن كثر في العصور الأخيرة![3].

و يذكر (أحمد أمين) خبرا (للصاحب بن عباد) يعزل الوالي من منصبه أو يوليه منصبا جديدا مقابل الحصول على سجعه [3].

---

1): د. رجاء عيد ، التجديد الموسيقي في الشعر العربي ، ص/161.
(2): أحمد أمين ، ظهر الإسلام ، ص/95.
(3): م.ن، ص/ 96.

فالبديع " يعد ثورة على الموسيقى التقليدية بمحاولة خلق تنوع موسيقي داخلي، إلى جانب الموسيقى المألوفة ذات النغم الواحد. فأصبحت القصيدة تخضع لنوع من التقطيعات الصوتية الداخلية في الأبيات، كما كثرت القافية الداخلية التي تسبق القافية الخارجية مباشرة، ابتغاء أن يتردد في البيت إيقاعان متحدان أو أكثر"(1).

ومن دون شك، فإن الظاهرة البلاغية السابقة ستطرح مجالا أوسع، و تفتح بابا جديدا لدراسة إيقاعات الشعر العربي. فمراكز التأثير الموسيقي سوف تختلف،في شكل صياغتها ومعناها،ومن ثم اختلاف دلالات إيقاعاتها.

وعليه فإن "المحسنات البديعية تحمل قيما صوتية موسيقية تأتيها من الصياغة الأسلوبية لا مجرد الوزن."(2)

وبذلك لا تبقى الأذن مشدودة إلى صوت معين في الخطاب الشعري، كما لا تبقى العين موجهة إلى ذلك المكان المتواجد في آخر البيت الشعري و هو القافية بما تحمله من روي، و إنما تصير

الأذن و العين حريصتين على التقاط و تتبع ذلك التوزيع المتنوع، كما أن النفس تخرج من إحساس نمطية التأثير الناجم عن القافية بمفردها لتفاجأ بين الفينة و الأخرى بمؤثرات إيقاعية جديدة حاملة لدلالات و معاني مختلفة.

و لذلك يجب على الشاعر أن يعمل على تنظيم التوزيع البلاغي في النص لنقل إحساس معين أو تجسيد فكرة ما، حتى يقف المتلقي على ما أراد الشاعر التعبير عنه بعيدا عن أي تشويش أو اضطراب.

---

(1): د. شوقي ضيف ،فصول في الشعر ونقده،نقلا عن: د. السعيد الورقي ،لغة الشعر العربي الحديث ،ص/169.

(2): د نثير فوزي العظمة، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث –الشعر السعودي أنموذجا– ط(1)، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر، 2001 م، ص/357 .

2)من محاولات التجديد في إيقاعات الشعر العربي القديم:

من دون شك إن أوزان الشعر العربي – الستة عشر – القديم، بما حملته من إيقاعات مختلفة، قد فسرت تفسيرات متباينة، كما أن من الدارسين من حاول الإتيان بنماذج بديل لها، مع اختلاف تلك البدائل و اختلاف تبريرات اللجوء إليها.

فمنهم من ذهب إلى حصر رؤية (الخليل بن أحمد الفراهيدي) في نظرته للشعر العربي، و في تفهمه الخاطئ لعلم العروض و قضايا الوزن. و منهم من رأى ضرورة التغيير، أو بالأحرى التحرر من رتابة تلك الأوزان التي تقيد حرية الشاعر. كما أن هناك من ذهب إلى تفسيرات رياضية للعروض العربي، قصد إمكانية قراءته قراءة جديدة تتماشى و معطيات العصر، و بذلك تطوير عروضنا – حسب اعتقادهم – ومن تلك المحاولات أيضا ما اتكأ أصحابها على أسس أخرى – بخلاف ما اعتمده الخليل – منها ما هو مستمد من عروضنا و لغتنا العربية، و منها ما هو مستمد من ثقافات أجنبية.

و على أي، فإن ما يجدر الإشارة إليه في هذا الصدد:

01) لا نريد أن نزج أنفسنا في أتون معركة صعبة، بمعنى ليس الغرض من ذكر هذه المحاولات هو تفضيل محاولة على أخرى، بقدر ما هو إشارة إلى اختلاف الطرح حول إشكالية فرضت وجودها في البحث العلمي.

02) التعريف بتلك المجهودات التي حاولت تفسير إيقاعات شعرنا العربي القديم ،على أسس علمية – و إن اختلفت نتائجها – مما فتح المجال للبحث و إثراء الدراسة في إيقاع الشعر العربي من جهة، و كشف عن قابلية العروض العربي لقراءات مختلفة من جهة أخرى، و إن دل ذلك فإنما يدل على خصب و مرونة نظامنا العروضي.

03) إن حديثنا عن بعض المحاولات دون أخرى، لا يعني إطلاقا الانتقاص من شأن ما لم يذكر، و إنما الأمر يرجع إلى عدم التحصل عليها في مصادرها الأصلية. كما أن ذكر كل تلك المحاولات يتطلب وقتا لدراستها و فهمها. و عليه كان ذكرنا لبعض المحاولات استدلالا فقط على وجود تغيير، في الدراسات العروضية و الإيقاعية، مع ذكر النقاط التي أسست عليها وجهات نظر الدارسين.

01) الجوهري و عمله:

لقد أشار ابن رشيق في كتابه العمدة إلى عمل الجوهري، حينما تحدث عن الأوزان، إذ يقول:" فأول من ألف الأوزان و جمع الأعاريض و الضروب الخليل بن أحمد فوضع فيها كتابا سماه " العروض"... ثم ألف الناس بعده و اختلفوا على مقادير استنباطاتهم، حتى وصل الأمر إلى أبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، فبين الأشياء، و أوضحها في اختصار، و إلى مذهبه يذهب حذاق أهل الوقت، و أرباب الصناعة، فأول ما خالف فيه أن جعل الخليل الأجزاء التي يوزن بها الشعر ثمانية: منها اثنان خماسيان، و هما: فعولن، و فاعلن، و ستة سباعية، و هي: مفاعيلن، و فاعلاتن، و مستفعلن، و مفاعلتن، و متفاعلن، و مفعولات، فنقص الجوهري منها جزء مفعولات، و أقام الدليل

على أنه منقول من " مستفع لن " مفروق الوتد: أي مقدم النون على اللام لأنه زعم (أنه) لو كان جزءا صحيحا لتركب من مفرده بحر كما تركب من سائر الأجزاء. يريد أنه ليس في الأوزان وزن انفرد به مفعولات، و لا تكرر في قسم منه"[1].

فنلاحظ أن الجوهري يقصي تفعيلة " مفعولات "، من أوزان الشعر العربي، حيث يرجعها إلى "مستفع لن"، و بذلك فإن هذه الأخيرة هي الأصل، و يبرر سبب إقصاء تفعيلة "مفعولات" بأنها غير صحيحة، و لو كانت كذلك لوجدنا بحرا مركبا منها فقط كبعض البحور الذي تكون من تفعيلة واحدة كانت أساسا فيه.إذ يقول الجوهري:"أما الأجزاء التي يقطع عليها الشعر فسبعة .اثنان منها خماسيان ،وهما فعولن وفاعلن،وخمسة سباعيات ،وهن:مفاعيلن،فاعلاتن،مستفعلن ،مفاعلتن ،متفاعلن."(2)

وتحدث عن البحور فجعلها اثني عشر بابا، فيقول:"وأما الأبواب فاثنا عشر، سبعة منها مفردات، و خمسة مركبات ، فأولها المتقارب، ثم الهزج، و الطويل بينهما مركب منهما، ثم بعد الهزج الرمل، و المضارع بينهما، ثم بعد الرمل الرجز، فالخفيف بينهما، ثم بعد الرجز المتدارك، و البسيط بينهما، ثم بعد المتدارك المديد، مركب منه و من الرمل ثم الوافر، و الكامل،و لم يتركب بينهما بحر، لما فيهما من الفاصلة."(3)

---

(1): ابن رشيق القيرواني ،العمدة ،الجزء الأول،ص/135.

(2):أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري،عروض الورقة،تحقيق محمد العلمي ، ط(1)، مطبعة النجل الجديدة ،نشر دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب ، 1984م ،ص/11.

(3):ابن رشيق القيرواني،العمدة،الجزء الأول،ص /137.

وذهب إلى أن الخليل "يعد العروض خمسة عشر بابا ،ولا يعد المتدارك منها،ولعله فعل ذلك للشرح و التقريب، و إلا فالسريع هو من البسيط، و المنسرح و المقتضب من الرجز، و المجتث من الخفيف... ، وكل بيت ركب من مستفعلن ،فمن الرجز هو، طال أو قصر. و كل بيت ركب من مستفعلن فاعلن،فهو من البسيط طال أو قصر.وعلى هذا قياس سائر المفردات والمركبات"(1) .

و ما يمكن ملاحظته أن الجوهري قد قلص عدد البحور من خمسة عشر بحرا إلى اثني عشر. حيث حذف أربعة بحور و هي: السريع و المنسرح و المقتضب و المجتث ،باعتبار أنها مأخوذة من بحور أخرى، بالإضافة إلى جعل التفعيلتين مستفع لن و فاع لاتن مساويتين للتفعيلتين مستفعلن و فاعلاتن، و بذلك يساوي بين الوتد المجموع و الوتد المفروق.

ومن دون شك فان التلوينات الإيقاعية التي تحدثها بحور الشعر العربي القديم ــ في عددها المعروف ــ تفوق كثيرا ما يكون في اثني عشر بحرا ،ناهيك عن كون التفعيلات وحدات إيقاعية أساسية ،ومن ثم فان حذف بعضها يؤدي إلى فقدان خصوصيات الإيقاع المتولد عن وزن ذي تفعيلات معينة.كما أن المساواة بين مستفع لن ومستفعلن ،وبين فاع لا تن وفاعلاتن،تثبت عنصر الكم وتقصي عنصر الكيف في العروض العربي.

فالأسباب والأوتاد هي وحدات إيقاعية تمييزية ؛ أي تفرق بين تفعيلة وأخرى ،وتجعلها تنطوي على خصوصيات تكتسبها في ظل مكوناتها وكيفية أدائها .إن الوتد المجموع بتوالي متحركين يتبعهما ساكن يختلف إيقاعيا عن الوتد المفروق المكون من متحركين يفصل بينهما ساكن،فكيفية توزيع المتحركات والسواكن في كليهما تختلف ،ومن ثم تختلف طريقة أدائهما وما يستغرقانه من زمن أثناء ذلك ،ناهيك عن موقع الوتد في كل تفعيلة مما سبق؛فمثلا التفعيلة مستفعلن ذات الوتد المجموع في نهايتها تختلف عن مستفع لن ذات الوتد المفروق في وسطها ؛ذلك أن الوتد المجموع في نهاية التفعيلة الأولى ينتهي بساكن ولا يليه أي حرف،بخلاف الوتد المفروق في التفعيلة الثانية فهو منته بمتحرك مرد وف بمثله.

أضف إلى ذلك، أنه إذا اعتبرنا الوتد المجموع مكونا من سببين خفيفين، حذف أولهما ،فان هذا الحذف في الوتد المفروق يكون في النهاية ،وشتان ما بين الأمرين في الأداء أو الاستغراق الزمني.كما أننا إذا نظرنا إلى الوتدين ؛المجموع والمفروق من حيث المقاطع الصوتية،فإن الأول منهما يتكون من مقطع قصير يليه مقطع طويل فبينما الثاني فعكسه؛أي من مقطع طويل يليه قصير،وهذا يؤكد الاختلاف البين بينهما بناء على الاعتبارات السابقة من كيفية الأداء،والاستغراق الزمني،وترتيب المتحركات والسواكن،والمجاورة.

---

(1): أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري،عروض الورقة ،ص/12.

ولعل مسالة المجاورة في علاقة المكون بما قبله وما بعده شبيهة بعملية النظم في الحروف،فهي تفتح المجال لتوسيع النظر في علاقة المتحركات والسواكن بالأصوات ،ذلك أن تتابع صوتين مجهورين،أو مهموسين،أو أحدهما مجهور والآخر مهموس،أو العكس ،يكون له من دون شك تأثير في إيقاع الوزن ،ومن ثم النص الشعري.فكذلك توالي متحركين يليهما ساكن،أو متحرك يليه ساكن فمتحرك،يكون له أيضا تأثير فيما سبق ذكره.وعليه فان الاختلاف في البنية العروضية يفضي إلى الاختلاف والتنوع في إيقاع النص.

2) محاولة حازم القرطاجني:

و من المحاولات المبكرة أيضا في تقديم أشكال وزنية جديدة؛ نجد محاولة حازم القرطاجني، الذي يجعل البلاغة أساس معرفة طرق التناسب في المسموعات و المفهومان، إذ أن علوم اللسان لا يوصل بهما إلى معرفة شيء من ذلك. إذ يرى أن النظر البلاغي اقتضى" أن يعدل بكثير من تقديرات الأوزان عما قدر به العروضيون، إذ كانوا جهالا بطرق التناسب و التنافر حتى أنهم جزءوا الكثير من الأوزان تجزئة وقعوا بها في حيز الوضع المتنافر. فلذلك حققنا في كل وزن تجزئته المتناسبة، و جعلنا شطر الخبب مبنيا من جزأين تساعيين كلاهما مركب من سبب ثقيل و وتد مفروق و وتد مجموع، إذا كانت القسمة تقتضي هذا الوضع اقتضاء ضروريا إذ كان تركيب الأجزاء من الأسباب و الأوتاد لا يخلو من أن يكون بضم سبب إلى وتد فيكون الجزء من ذلك خماسيا، أو بضم سببين إلى وتد فيكون الجزء من ذلك سباعيا، أو بضم سبب إلى وتدين فيكون الجزء من ذلك تساعيا. فاستقصاء هذه القسمة تهدى إلى وضع عروض الخبب"(1).

و بذلك تبقى هذه المحاولة في حدود الأسباب و الأوتاد المكونة من المتحركات و السواكن مع زيادة ملحوظة في التفعيلة، حيث صارت مكونة من تسعة أحرف.

و من دون شك فإن التغيير في تركيب التفعيلة – زيادة أو نقصانا – يغير كيفية الأداء من ناحية، وعملية التأثير في السمع من ناحية أخرى و ذلك لتغير الإيقاعات الناجمة عن التركيب الجديد للوزن.ولعل ربط العروض بالبلاغة من شانه أن يثري الدرس العروضي ويوسع آفاقه من خلال إيجاد علاقة يمكن أن تفسر الغموض والتداخل الموجود بين قضية النظم ــ بالمفهوم البلاغي ــ والوزن والدلالة.

---

(1): حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص /231.

ولذلك نجد من الباحثين من يشيد بمجهودات القرطاجني في ظل ربطه العروض بالبلاغة، إذ يقول د.احمد فوزي الهيب: "ويبدو تميز منهاج البلغاء في انه نظر إلى العروض نظرة بلاغية نقدية ذوقية متصفة بالأصالة والعمق والتاني والإخلاص والصدق،أفادت من الآخرين من غير تقليد أعمى،ونقدت الأقدمين من غير عقوق وجددت من غير تخريب ،إنها ظلت متمسكة بأصالتها وعروبتها."(1)

3)محاولة عبد الصاحب المختار:

و من المحاولات التي ظهرت حديثا و أعادت النظر في أوزان الشعر العربي القديم محاولة الأستاذ " عبد الصاحب المختار ". صاحب مشروع " دائرة الوحدة "*. إذ يرجع بحور الشعر العربي كلها إلى دائرة واحدة، و منها يمكن أن نستنتج أوزان شعرنا القديم و الحديث.

يقول الأستاذ عبد الصاحب المختار في حديثه لمجلة الإذاعة في بغداد " إنني جعلت أي ميزان من الموازين العروضية مردودا إلى أربعة أصوات، كل صوت يتكون من حركة فسكون (دن) و حذفت ساكنا واحدا و وضعت الأصول على شكل دائرة رباعية النقرات ،فاستخرجت منها سبع تفعيلات على وجه الحصر، منقسمة إلى فئتين متناثرتين بوضعهما في نصفي الدائرة على وجه التضاد، و بربط الدائرة بنقرة الأساس نتوصل إلى الدائرة المذكورة"(2).

و يضيف الأستاذ عبد الصاحب " تتكون الدائرة من تسع وعشرين (29)نقرة موسيقية تجمع أوزان الشعر العربي ببحوره مما نظم عليه و ما لم ينظم إذا قرأت بعكس اتجاه عقرب الساعة إضافة إلى جميع الإيقاعات التي تتولد منها بجوازاتها جميعا "(3).

---

(1):د.أحمد فوزي الهيب، إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف، دراسة في فلسفة العروض، ط(1)، نشر دار القلم العربي، دار الرفاعي، سوريا، حلب. 2004 م،ص/67.

(*): نشرت هذه المحاولة في صحيفة الثورة العراقية بتاريخ 1976/05/06م.

(2):د. أحمد كشك ، محاولات التجديد في إيقاع الشعر ، ط(1) ، 1985 م. ص/13.

(3): م.ن، ص/ 14.

و من الأمور ** التي خرج بها صاحب الدائرة:

– إن أي وزن شعري يمكن أن يتحول إلى وزن آخر بحذف حركة و سكون من أول الوزن الأول إلا إذا كان ذلك محددا بالإيقاع و القافية.

– يرجع أصل الألحان إلى أربعة أصوات، و أصل الأصوات ثلاث نقرات، و قد حددها في (دن – د – دن).

– إن بعض البحور في اعتقاد – الأستاذ عبد الصاحب – خاطئ، و قد صححته دائرته، و منها: الخفيف و المديد و المنسرح المقطوع.

– التمييز بين بحور دق الناقوس (فعلن فعلن).

– التفريق بين تفعيلة فعلن في حشو البسيط و تفعيلة متفاعلن في الكامل، باعتبار توالي ثلاث متحركات في كل منها.

– الوصول إلى تصور إيقاعي موحد بين كل من العروضين العربي و اليوناني.

و مهما يكن من أمر فإن هذه الدائرة قد أشارت إلى أمور قال بها الخليل من قبل كإمكانية تحول وزن إلى وزن آخر، و أعطت وصفا لإيقاع الشعر العربي منه: الدندنة و النقرات، و فتحت بابا للبحث في مسألة البحور المهملة.

4)محاولة د. إبراهيم أنيس:

و نلتقي بفكرة الوحدة مجددا لدى د. (إبراهيم أنيس)، الذي انتقل من فكرة وحدة البحر، إلى وحدة التفعيلة، من خلال ما ذهب إليه في " مولد مشروع " في كتابه موسيقى الشعر.

و يهدف ذلك المشروع حسب رأيه إلى " وضع نظام أيسر و أسهل من ذلك النظام الذي وضعه الخليل لبحوره " [1].

و يخرج د.(أنيس) بحري المضارع و المقتضب من مجال الأوزان الجديدة باعتبارهما نادرين أو غير موجودين. و عليه يبقى ثلاث عشر بحرا. ثم يخرج ثلاثة بحور أخرى، و هي: الكامل و الوافر و الهزج. و يرى علة ذلك ندرتها و أنها تشتمل على توالي مقطعين قصيرين متواليين، و هذا أمر يندر – حسب رأيه – في البحور الأخرى.

و بذلك يصير عدد البحور عشرة و هي: الطويل، المتقارب، البسيط، الرجز، السريع، المنسرح، الخفيف، المجتث، الرمل، و المديد [1].

(**): لمزيد من التفصيلات حول تلك الدائرة، ينظر: أحمد كشك ، محاولات التجديد في إيقاع الشعر ، ص/16،15، 17، 18.

(1): د. إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص/ 140.

كما يكتفي د. أنيس بثلاث تفاعيل فقط [1] و هي: 01) فعولن – 02) فاعلن – 03) مستفعلن.

ثم يضيف إليها مقطعا ساكنا ليشتق منها ثلاث تفاعيل أخرى و هي:

1) فعولاتن 02) فاعلاتن 03) مستفعلاتن

و يقول د. أنيس " أنه بعد تأمل عميق اهتديت إلى إرجاع كل التفاعيل مع المشهور من زحافاتها و عللها إلى تفعيلة واحدة هي فاعلاتن. تلك التفعيلة التي اكتسبت حب الشعراء المحدثين في البحر الخفيف و الرمل "[2].

حيث يرى أن (فاعلاتن) حتى تتحول إلى باقي التفعيلات ،لابد من تحقيق أمر أو أكثر من هذه الأمور: التقصير أو الحذف أو التأخير أو التقديم أو الإلحاق أو السبق.

كما أن التفعيلة "فاعلاتن" بما تتميز به من سمة الرقص قد أضفت على موازين الشعر العربي موسيقية مطربة"[2].

و يشير إلى دور الإنشاد الذي يكسب الشعر نغمة موسيقية تميزه عن النثر، باعتبار أن توالي المقاطع في كليهما ليس كفيلا بالتفرقة بينهما، " فموسيقى الشعر لا تبرز و لا تحدث أثرها في النفوس إلا مع الإنشاد. و الإنشاد يتطلب مع مراعاة نظام توالي المقاطع شيئا آخر يتصل اتصالا وثيقا بنغمة المقاطع في الصعود و الهبوط "[3].

إن ما يمكن أن يقال حول هذه المحاولة لا يخرج في جانب منه مما قيل في محاولتي الجوهري والقرطاجني.فإذا كان التهجم على عروضنا العربي ــ كما يدعي بعض الدارسين ــ مرده إلى قلة الأوزان والتي وسمته بالرتابة، وحدت من حرية الشاعر ومن ثم الإبداع،فكيف يكون الأمر إذا قلصنا عدد البحور إلى اثني عشر أو عشر بحور ،وأيضا إذا اختزلنا عدد التفعيلات من عشر إلى ثمان أو إلى سبع أو ثلاث ،ناهيك عن إرجاع جميع التفعيلات إلى أصل واحد محصور في فاعلاتن،ولماذا الاستغناء عن بعض التفعيلات الموجودة أصلا ثم محاولة العودة إليها أو إثباتها بطرق هي اكثر مشقة وصعوبة كإضافة متحرك وساكن لفاعلن مثلا حتى تصير فاعلاتن.

---

(1): د. إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، ص/ 141.

(2): د. أحمد كشك ، محولات التجديد في إيقاع الشعر ، ص/ 27.

(3): د. إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص/ 160

إن محاولة د.(أنيس) في رد كل الأوزان إلى تفعيلة واحدة هو في اعتقادنا هو محاولة للبحث عن وحدة إيقاعية تتحكم في الوزن كله ،إذ بظهور تلك الوحدة وتكرارها على مسافات معينة ووفق كيفيات مختلفة عن الأصل، يتشكل النغم الموسيقي.

بيد أن هذه النظرة هي محاولة تطبيق قوانين الموسيقى ــ باعتبارها فنا مستقلا ــ على العروض العربي.وما تلزم الإشارة إليه في هذا الأمر،هو أن الشعر بقدر ما يلتقي مع الموسيقى فهو يختلف عنها.كما أنه لكل وزن من أوزان الشعر العربي وحداته الإيقاعية تتمثل في تفعيلاته التي تتكرر وفق نظام مخصوص منه التماثل أو الاختلاف ،الظهور أو الاختفاء،التمام أو النقصان.ناهيك عن الوحدات الإيقاعية الأخرى المتمثلة في الأوتاد والأسباب،وكذا المتحركات والسواكن ،وكل يعمل على شاكلته.

وبناء على الوحدات الإيقاعية المذكورة سلفا ،تصير إيقاعات الشعر العربي اكثر تنوعا وتلونا ،ومن ثم اكثر فسحة للإبداع ،وأكثر حرية للشاعر،حرية تضبطها نظامية الوزن ،وتحد من فوضاها وعشوائيتها.وإن دل هذا على ء، فإنما يدل على خصوبة نظامنا العروضي وثرائه ومرونته.

وإذا كانت المحاولات السابقة تمحورت حول الزيادة والنقصان في عدد البحور أو عدد التفعيلات،فهناك من الجهود ما ذهب فيها أصحابها ،إلى تقديم تفسير رياضي، لإيقاعات الشعر العربي، على أساس رياضي ،منها محاولتي: د. أحمد مستجير و د. محمد طارق الكاتب.

5)محاولة د.أحمد مستجير:

تجلت محاولة د.(أحمد مستجير) من خلال كتابه " مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي–" إذ حاول من خلال ذلك المجهود أن يربط بين أوزان الخليل و بين الأرقام، حيث تصبح تلك الأرقام خاضعة لبرمجة و قابلة للإدراج في نظام الحاسب الآلي.إذ يقول: "نشأت فكرة الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي...اثر جملة قلتها يوما في محاضرة لطلبتي.قلت إنني أتوقع أن يتمكن الحاسب الآلي(الكمبيوتر) من تمييز الشعر الصحيح من المكسور.رجعت في ذلك اليوم أفكر في الموضوع ،محاولا ــ بالطبع ــ أن احول أبيات الشعر إلى أرقام.واستطعت في النهاية أن أضع نظاما بسيطا للوصف الرياضي لبحور الشعر نشرته في كتاب صغير في ديسمبر 1980."(1)

---

(1): د.أحمد مستجير،مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي، ط(1)،المكتب الدولي للتصوير العلمي وطباعة الأوفست،الجيزة،1987 م ،ص/7 .

ومن الأهداف التي رمى إليها صاحب البحث:"تقديم رؤية مختلفة في موسيقى الشعر ،من شأنها أن تلغي الكثير من المشاكل في علم العروض،وأن تبسط أمره لكل من يود معرفته،وأن تصف بعضا جديدا من خصائص الأذن العربية،وأن تفتح طريقا لنوع جديد من الدراسات الموسيقية في الشعر(1)

ويضيف قائلا: "...نشأت الطريقة إذن عن علاقة مع الحاسب الآلي ــ وهي بالتأكيد تطوع الشعر له ــ إلا أنها تطورت بحيث أصبحت هذه العلاقة ناتجا ثانويا لها ،فقد أوضحت الكثير من أسرار بحور الخليل ،وأصبحت ــ فيما أرى ــ تمثل صياغة عصرية لعلم العروض،قد تختلف قليلا عما قال به الخليل،ولكنها تؤكد بعد مضي أكثر من ألف عام عبقرية هذا العالم العربي الكبير." (2)

كما يرى أننا قد نختلف في تفعيل بيت شعري ما ،ولكننا لن نختلف في دليله الرقمي.فمثلا نأخذ الشطر الآتي:

مكر مفر مقبل مدبر معا

فإن وزنه حسب العروض الخليلي هو فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن.ولكن من الممكن أن نعطيه تفعيلا آخر هو فعولن فعولن فاعلن فاعلن فعو.كما يمكن أن نجعله معولات مفعولات مستفعلن معو.إذ يرى أن هذه الطرق الثلاث صحيحة ولا تتميز عن بعضها البعض كما انه ليس هناك مجال للمفاضلة بينها.ولن يمكننا أن نقضي على هذا الاختلاف بإيجاد دليل رقمي موحد.(3)

ومن هنا تبدأ فكرة الطرح الرياضي لأوزان الشعر العربي وسنوضحها من خلال بعض الأمثلة.

---

(1): د.أحمد مستجير،مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي ، ص/7.

(2):م.ن،، ص/7 ،8.

(3):م.ن،ص/8.

يرى (د. مستجير) أن الشعر الخليلي يتكون من وحدة قاعدية هي التفعيلة .وتتكون هذه الأخيرة من عدد من الأسباب الخفيفة منها سبب يسمى السبب المميز محذوف الساكن وجوبا يمنع حذف ساكن السبب التالي له .كما أن التفعيلات الأساسية لبحور الشعر إما تفعيلات رباعية أي مكونة أصلا من أربعة أسباب أو تفعيلات ثلاثية مكونة أصلا من ثلاثة أسباب .كما يتكون شطر البيت التام من اثني عشر سببا أي من مجموع ثلاث تفعيلات رباعية أو أربع ثلاثية .

والتفعيلات الرباعية هي على الترتيب 1)مفاعيلن،2)فاعلاتن،3) مستفعلن،4)مفعولات

أما الثلاثية فهي:1) فعولن2)فاعلن3)مفعول.(1)

وبناء على خاصية السبب المميز نلاحظ أنه يوجد في بداية كل وتد فيما سبق من التفعيلات فمثلا: مفاعيلن (//0 /0 /0) يكون حذف الساكن بعد المتحرك الأول وعليه نضع مكانه رقم واحد.(1) ، بينما يكون الحذف في مستفعلن /0/0// 0 بعد المتحرك الثالث وعليه نضع هناك الرقم ثلاثة (3) بينما يكون الحذف في مفعول /0/0/ بعد المتحرك الثالث أيضا .ويذهب د مستجير إلى أن هذه التفعيلة لم يضعها الخليل ضمن تفعيلاته.(1)

وقسم البحور إلى صافية وهي التي تتألف "من تكرر تفعيلة واحدة ثلاث مرات إن كانت التفعيلة رباعية أو أربع مرات إن كانت ثلاثية.وبذا فالمفروض أن يكون لدينا أربعة أبحر صافية ذات تفعيلات رباعية وثلاثة أبحر صافية ذات تفعيلات ثلاثية ."(2)

---

(1): د.أحمد مستجير مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي ،ص/42.

(2):م.ن،ص/44.

وعليه تكون الأبحر الصافية ذات التفعيلات الرباعية هي: بحر الهزج بحر الرمل بحر الرجز بحر الدوبيت.بينما الأبحر الصافية ذات التفعيلات الثلاثية ،فهي: المتقارب ،المتدارك،و بحر شوقي .ويحصل هذا الأخير بتكرر التفعيلة الثلاثية الثالثة (مفعول) أربع مرات في الشطر.(1)

فمثلا إن دليل تفاعيل بحر الهزج ودليله الرقمي يكون كالاتي:

يقول الشاعر "طاهر أبو فاشا":

فلا تعتب على الدنيا ودعها لمن يبكي عليها وهي تعدو

0/0//0/0/0// 0/0/0//

1 5 9

فدليل تفاعيل هذا البحر هو (1،1،1) أو(111) ،ودليله الرقمي هو 1ـ 5ـ 9.(2)

ويبين د مستجير أن الأرقام 1، 5 ،9 ،تمثل مواطن حذف الساكن في التفعيلات بينما الأرقام (111) فهي تمثل رتب التفعيلات فـ (1) الأول يدلنا على التفعيلة الأولى من بحر الهزج وهي مفاعيلن.و(1) الثانية تدلنا على نفس التفعيلة ولذلك تكرر .ونفس الشيء بالنسبة لـ(1) الثالثة.

أما عن كيفية التحصل على رقم التفعيلة الأولى فهو نفسه موطن حذف الساكن وهذا الرقم يبقى كما هو دون تحوير بينما الرقم الثاني وهو رتبة التفعيلة الوسطى فنتحصل عليه بطرح العدد أربعة (04) من الدليل الرقمي للبحر: أي من العدد خمسة (5)، وعليه نتحصل على الرقم واحد (1) .أما لماذا أربعة (4) بالذات فهي مجموع الأسباب التي سبقت التفعيلة الثانية أي الرقم (5) .أما عن الرقم(1) الأخير فقد تحصلنا عليه بطرح ثمانية (8) من (9).والعدد ثمانية (8)هو مجموع الأسباب التي سبقت الدليل الرقمي(9) للبحر.(3)

---

(1): د.أحمد مستجير،مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي ،ص ص/44،48.

(2)،م.ن،ص/44.

(3)،م.ن،ص/43.

وفيما يتعلق بالبحور الممزوجة أو المختلطة فإن د. (مستجير) يرى أنها"توصف عن طريق الخلط بين التفاعيل الرباعية وحدها ولا يحتاج النظام العرض بمزج التفاعيل الرباعية بالثلاثية كما هو الحال في نظام الخليل ."(1)

ويوضح طريقة المزج التي تبناها، فيقول:"البحور المختلطة التامة ذات التفعيلات الرباعية تحصل بإحلال تفعيلة واحدة رباعية محل أخرى في بحر صاف ويشترط في هذه التفعيلة الدخيلة أن تكون السابقة مباشرة أو اللاحقة مباشرة للتفعيلة المزاحفة ،تفعيلة البحر الصافي .بمعنى أن التفعيلة المقحمة تزيد أو تنقص بمقدار يساوي واحدا عن التفعيلة المكررة .فإذا كان الإحلال في أول تفعيلات الشطر أو في الوسطى منها ،كانت التفعيلة المقحمة هي الأعلى مباشرة من المزاحة وإن كان الإحلال في آخر تفعيلات الشطر، كانت التفعيلة الدخيلة هي الأدنى مباشرة."(2)

وفي ظل العملية السابقة يشترط أن لا تختلط بعض التفعيلات باخراة، حتى يتفادى الخلط العشوائي لها .وعليه نتحصل على بحرين فقط عن المزج في بحر الهزج وبحر واحد عن الخلط في بحر الدوبيت، بينما يمكن استنباط ثلاثة أبحر خليطة من كل من بحري الرمل والرجز، لتصير البحور المختلطة تسعة.(3) وهي على الترتيب:المطرد ،البسيط(المجتث)، المقتضب، المضارع، الخفيف، المنسرح، المديد، السريع و الطويل.(4)

وما يمكن أن يقال عن محاولة د مستجير بالرغم من الاختلافات الموجودة بينها وبين عمل الخليل منها :ـــ تقليص عدد تفعيلات البحور إلى سبع بدل عشر.

ـــ إقصاء وحدة إيقاعية أساسية وهي الوتد المفروق.

ـــ صعوبة وتعقيد الترقيم الرياضي المطروح وقد أقر الباحث أنه أبسط وأوضح من نظام الخليل .

ـــ تركيب الوتد المجموع المتمثل في توالي سببين خفيفين حذف ساكن أولهما أو ما أطلق عليهما الباحث اسمي السبب المميز والسبب المقيد.

ـــ الإتيان بتسمية أخرى لبعض البحور كبحر شوقي والد وبيت،وإن كانت هذه الأخيرة بحورا لها ميزاتها الخاصة،إضافة إلى عدم ورودها فيما أتى به الخليل بن أحمد الفراهيدي .

ـــ استعمال تفعيلة (مفعول).

---

(1): د.أحمد مستجير،مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي ، ص/62.

(2): م ن ،ص /48،49.

(3):م، ن، ص/49.

(4):م، ن، ص/74.

ومهما يكن من اختلافات بين المجهودين، فإننا نلاحظ عدم خروج عدد البحور التي تحدث عنها د. (مستجير) عن ستة عشر بحرا: سبع صافية وتسع ممزوجة .ورغم تساؤله عن سبب إهمال الخليل لبعض البحور، فإنه يقول ،هو الآخر، بفكرة البحور المهملة، خاصة حينما تحدث عن الممزوجة منها ،ورأى أنه يمكن تشكيل ستة وثلاثين بحرا.

وعلى هذا الأساس، فإن طرح فكرة البحور المهملة وتفسير عروضنا ،على أساس رياضي، يؤكد من جديد ثراء إيقاعاته ومرونة وصلابة نظامه.

" فمهما كان لهذه المحاولة من احتمال تصويب؛ فإن جهد المستجير إضافة جريئة تحسب في حقل وعر هو حقل العروض. فقد استخدم الأستاذ إمكانيات التجريد الرياضية في بلورة فكر إيقاعي أفصح عنه عمل الخليل في أمور ليست بالقليلة "[1].

(1): د. أحمد كشك ، محاولات التجديد في إيقاع الشعر ، ص/ 60.

6)محاولة د.محمد طارق الكاتب:

و في مجال الترقيم و التجريد الرياضي لإيقاعات الشعر العربي سار د. محمد طارق الكاتب في كتابه " موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ". حيث قدم نظاما أسهل من سابقه، من خلال بساطة عمله و عدم تعقيده كثيرا.

حيث يرى د. الكاتب أن الشعر العربي موزون بطريقة رياضية، فالشعر العربي مبني على التفعيلات حيث تتوالى فيها الأحرف المتحركة و الساكنة بأسلوب ونمط خاصين، إذ يوجد في الرياضيات ما يعرف بالأرقام الثنائية التي يمكن بواسطتها تمثيل أي عدد بالرقمين (صفر) و (واحد). بحيث نقوم بعملية عكسية لما قام به الخليل بمعنى نرمز للمتحرك في الشعر العربي بالصفر (٠)، و للساكن بالواحد (١) [1].

و الأرقام العشرية كما هو معلوم تحتوي على عشرة أرقام من صفر إلى تسعة، أما الثنائية هي التي تحتوي رقمين هما الصفر (٠)، و الواحد (١).

و بذلك يلتقي د. الكاتب و رؤية الخليل لأوزان الشعر العربي، القائمة على ثنائية التحديد لها، إذ لا تخرج عن صورة المتحرك و الساكن و إن اختلف الترميز.

فمثلا فعولن في نظام الخليل تمثل هكذا: //0/0. أما بطريقة د. الكاتب فهي تصير كالآتي:

(١٠٠ ١٠) في النظام الثنائي

٤ ٢ في النظام العشري

و عليه يصير بحرا كالمتقارب مثلا على الشكل الآتي:

فعو لن فعو لن فعو لن فعو لن

(١٠١٠٠) (١٠١٠٠) (١٠١٠٠) (١٠١٠٠)

٤ ٢ ٤ ٢ ٤ ٢ ٤ ٢

ثم يقيم د. الكاتب باقي الأشكال في جميع أوزان الشعر العربي، مشيرا إلى مواطن بعض الزحافات، و يجعل تلك الأشكال في جدول سماه " جدول طيف البحور " [2].

---

(1): د. محمد طارق الكاتب ، موازين الشعر العربي باستخدام الأرقام الثنائية .نقلا عن: د. محمد توفيق أبو علي – علم العروض و محاولات التجديد ،ص/85.

(2): لمزيد من التفصيل ينظر: د. الكاتب – موازين الشعر العربي و د. أحمد كشك – محاولات التجديد في إيقاع الشعر و د. محمد توفيق أبو علي – علم العروض و محاولات التجديد و د. كمال أبو ديب – البنية الإيقاعية للشعر العربي.

و مما يعد جديرا بالاهتمام في هذه المحاولة هو ما كشف عنه الترقيم الثنائي – و هو ترميز مجرد – عن عدم استقلالية التفعيلات من الناحية الإيقاعية، و يتجلى لنا ذلك في بعض التفعيلات المنتهية بالصفر كمفعولات و فعول. و هنا يذهب د. الكاتب إلى الإشارة بأن هذا الصفر يدمج في الأصفار التي بعده، و هذا ما يوحي بفكرة التضام بين التفعيلات. (1)

و بيان ذلك ما يلي:

فالتمثيل الثنائي لـــ: فعولن مفاعيلن هو: ١٠١٠١٠٠١٠١٠٠

أي من الناحية العشرية: ٤ ٢ ٤ ٢ ٢

و بمزاحفة فعولن إلى فعول يصير التمثيل كما يلي:

١٠١٠١٠٠٠١٠٠ أي: ٤ ٨ ٢ ٢

فالثمانية (٨) ناجمة عن ضرب الرقم الثاني (١٠) في الثالث (١٠٠) لنتحصل على (١٠٠٠) أي: ٤x٢=٨. (2)

و النقطة المهمة الثانية هي الإشارة إلى وجود علاقة بين إيقاع الشعر و إيقاع الموسيقى، من خلال محاولة إيجاد علاقة تربط بين الترقيم العشري و قيم الفواصل الزمنية الممثلة للإيقاع الموسيقي (3).

و يتضح لنا من خلال المثال الآتي:

فمستفعلن ترقم ثنائيا: ١٠٠١٠١٠ وترقم عشريا : (٤٢٢)

فإذا حذف ساكنها الأول: رقمت ثنائيا: ١٠٠١٠٠ وترقم عشريا : (٤٤)

فإذا حذف ساكنها الثاني: رقمت ثنائيا: ١٠٠٠١٠ وترقم عشريا : (٨٢)

فإذا حذفا معا : رقمت ثنائيا: ١٠٠٠٠ وترقم عشريا : (١٦)

بحيث نلاحظ أن (١٦) ناتجة عن حاصل ضرب: ٢x٢x٤ و عن: ٤x٤ وعن: ٢x٨

" و معنى ذلك كما يرى الدكتور طارق أن الأرقام الثنائية تضحي ذات تأثير كبير في تفهم الإيقاع في الشعر العربي، و الأرقام العشرية هي نفسها إذا قسمت على (١٦) في أكبر وحدة فإنها تساوي قيم الفواصل الزمنية المقررة للإيقاع"(3).

---

(1): د. أحمد كشك ، محاولات التجديد في إيقاع الشعر ، ص /67 ، 68.

(2): م.ن، ص/ 67 ، 68 .

(3): م.ن، ص/ 70.

و الجدول الآتي يوضح العلاقة السابقة [1].

الإشارة الموسيقية		الفاصلة الزمنية الموسيقية	الرقم العشري	الرقم الثنائي
الوصف	الاصطلاح			
المستديرة La ronde		١	١٦	١٠٠٠٠
البيضاء La blanche		٢/١	٨	١٠٠٠
السوداء La noire		٤/١	٤	١٠٠
السوداء ذات السن La croche		٨/١	٢	١٠
السوداء ثنائية السن		١٦/١	١	١

و عليه فإن هذا الطرح قد حاول الخروج من الجانب التنظيري الذي يشير إلى العلاقة الكائنة بين الشعر و الموسيقى، ليدخل حيز التطبيق و التجسيد الفعلي الملموس. و بذلك تعد هذه المحاولة من المحاولات الجادة التي تسهم في التأسيس لقواعد الإيقاع الشعري و الكشف عن خصوصياته انطلاقا من الموسيقى وقوافيها، و منه يمكن التوصل إلى الفرق بين ما يحدثه الشعر من إيقاع باعتماده على أصوات لغوية، و ما تحمله الموسيقى من إيقاع بارتكازها على أصوات مجردة.

و نحن دوما مع الجوانب التطبيقية لمحاولة رصد إيقاعات الشعر العربي، نصادف محاولة يلجأ فيها صاحبها إلى بعض الأجهزة الحديثة و هي آلة علم الأصوات، ليقوم صاحب هذه المحاولة بقياس كم التفاعيل من خلال بيت لامرئ القيس.

7)محاولة د.محمد مندور:

وتتجلى هذه الدراسة في كتابه: الميزان الجديد. حيث يذهب إلى أن الخليل " قد وضح حقيقة أساسية في الشعر العربي... و هي انقسام كل بيت إلى تفاعيل متساوية... أو متجاوية... و هذا التقسيم من أسس الموسيقى و الشعر عند الأوروبيين اليوم، ... نختلف مع الخليل لأنه لم يدلنا على وحدة الكلام و هي المقطع، و أكبر ظني أن الخليل لم يعرف العروض اليوناني، و إلا لفطن إلى المقطع، و إن يكن علم فيما نرجح بالموسيقى اليونانية بفرعيها (علم الإيقاع و علم الانسجام...).

---

(1): د. أحمد كشك ، محاولات التجديد في إيقاع الشعر، ص/ 71.

و السبب الذي منع الخليل من الوقوف على المقطع المزدوج فيما أظن:

1- عدم كتابة الحروف الصائتة القصيرة (voyelles brèves) التي نسميها حركات (الفتح – الضم – الكسر) في صلب الكتابة العربية... بمعنى أننا نكتفي برسم الحروف الصامتة أما الصائتة فلا تكتب إلا الطويل منها (الألف، الواو، الياء)... و نبني على ذلك أن الخليل لم يفطن إلى أن الحروف القصيرة الصائتة تكون مع الحرف الصامت consonne، الذي توضع فوقه حركة مقطعا تاما مستقلا.

2- السبب الثاني: هو أن اللغة العربية كغيرها من اللغات السامية تغلب فيها الحروف الصامتة فيما يرجح، و تلك الحروف يقع معها، عادة الوقف أي السكون و لهذا لاح للخليل أن التتابع إنما يقع في الحركات و السكنات "[1].

و يقسم الدكتور مندور المقاطع في اللغة العربية إلى أربعة أنواع:

1) المقطع القصير المفتوح مثل " كا " في كانت

2) المقطع الطويل المزدوج مثل "بي" في (بيت)

3) المقطع المغلق مثل "تن" في (بيتٌ). و الحرف الصائت في هذا المقطع قصير.

4) و قد يكون الحرف الصائت طويلا كالوقف على الاسم المنون مثل: نار. و كذلك الوقف في حالتي التثنية و الجمع كدان و (دون) في محمدان و محمدون [1].

و يرى د. مندور " أن الكم وحده لا يكفي لمعرفة موسيقى الشعر بل لابد من الارتكاز الشعري الذي يقع على كل تفعيل في نفس الموضع على التفعيل التالي و هكذا. و لقد كان للخليل على المستشرقين ميزة الإحساس بهذا الإيقاع، فتتابع الحركة و السكون على نسب محدد يوضح ذلك الإيقاع..."[2].

و المقصود بالكم عند (د. مندور) هو كم التفاعيل، حينما تكون متجاوبة، لا كم كل مقطع مفردا، كما أن العالم الفرنسي(جويار) الذي حاول دراسة العروض العربي على أسس موسيقية قد أخطأ التقدير، حينما أهمل الصوامت في اللغة العربية [3].

و مما اهتدى إليه باحثنا من خلال التجربة التي قام بها بواسطة آلة علم الأصوات الموجودة بباريس على بيت امرئ القيس:

---

(1): د. محمد مندور ، الميزان الجديد. نقلا عن: د. محمد توفيق أبو علي ، علم العروض و محاولات التجديد ،ص/ 44،45.

(2): د. محمد توفيق أبو علي ، علم العروض و محاولات التجديد ، ص/46.

(3): م.ن، ص/46،47.

و ليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلي

//0/0	//0/0/0	//0/0	//0//	//0/	//0/0/0	//0/	//0//
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن	فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعلن

نلخصها فيما يلي:

1)النتائج التي تحصل عليها من خلال تقدير كم كل تفعيل بأجزاء من مائة في الثانية ،ممثلة بما يلي:

٧٤	١/٢	١٣٢	١/٢	٧٧	١٢٣
٧٧	١/٢	١١٥	١/٢	٨٥	٣٣

2)التفاعيل المزاحفة كالتفعيل الخامس و السابع قد ساوى كمُّها في النطق كَمَّ التفاعيل الصحيحة، بل زاد.

3)أن هناك فروقا بين التفاعيل المتساوية كالتفعيل الثاني والرابع و السادس و الثامن؛ و يعود ذلك إلى الفروق الدقيقة التي لا يمكن للأذن أن تدركها، و عليه يمكن إسقاط هذا الاختلاف.

4)تساوي التفاعيل المزاحفة للتفاعيل الصحيحة، و يعود ذلك لعملية الإنشاد كما أن الزحافات و العلل لا تغير شيئا من كم التفاعيل حسب رأيه [1].

و يعرف د. مندور مصطلحي الارتكاز والإيقاع، فيقول " إن الارتكاز الشعري عنصر أساسي في الشعر العربي بل عنصر غالب، و من تردده يولد الإيقاع "[2].

أما عن الإيقاع فيقول " يتولد في الشعر العربي من تردد ارتكاز يقع على مقطع طويل في كل تفعيل و يعود على مسافات زمنية محددة النسب و على سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الوزن "[2].

و من خلال التفعيلتين فعولن و مفاعيلن يمكن أن نحدد مواطن الارتكاز الواقع فيهما. فيكون في التفعيلة الأولى على المقطع القصير، أما التفعيلة الثانية فنجد فيها ارتكازين؛ أحدهما أساسي يقع على المقطع الثاني، و الآخر ثانوي يقع على المقطع الأخير [2].

و من خلال ما سبق يخلص الباحث إلى أن الشعر العربي يجمع بين الكم و الارتكاز. كما أن الزحافات و العلل لا تؤثر في الوزن ،إلا إذا أدت إلى فقدان النواة الموسيقية الحاملة للارتكاز [2].

و بذلك يفتح (د. مندور) باب البحث في النظام المقطعي للغة العربية و كيف يمكن أن يسهم في تفسير الإيقاع الشعري، بالإضافة إلى مسألة الارتكاز و التي تكشف عنها طرق الأداء لدى المتكلم.

---

(1): د. محمد توفيق أبو علي ، علم العروض و محاولات التجديد ، ص/47 ،48.
(2): م.ن ، ص/48.

ويمكن أن تستثمر تلك الخاصية – بعد بحث معمق – في تفسير بعض الاختلافات الملحوظة، في الإيقاعات الشعرية ،خاصة أثناء النطق أو الإنشاد.وعليه تثمين الخصائص النوعية للأصوات – والكامنة فيها – بطاقات صوتية تعبيرية إضافية.

كما أن خاصية الكم التي كشفت عن اختلاف بعض التفعيلات المتساوية ،جديرة بطرح التساؤل من جديد حول خصائص الصوت في علاقته بالمعنى و الإدراك و التصور، و في علاقته باللغة لارتباط هذه الأخيرة بعلوم متعددة، و أيضا في علاقته بآليات الأداء و ما يحمله هذا الأخير، من اختلاف و تمايز، من شخص لآخر، وأيضا في علاقته بالنظم والتأليف.

أو بالأحرى فتح باب أوسع للبحث في عملية الإيقاع، في علاقتها بالمتكلم والمتلقي والخطاب الأدبي في آن واحد.

7)محاولة د.كمال أبو ديب:

فإذا كان (د. مندور) قد أشار إلى مسألة الارتكاز الشعري، فإننا نجد من فصل و أسهب فيه ويتضح لنا ذلك من خلال مجهود(د. كمال أبو ديب) في كتابه الموسوم بـــ" في البنية الإيقاعية في الشعر العربي – نحو سبيل جدري لعروض الخليل و مقدمة في علم الإيقاع المقارن –إذ يرى أن " أهم ما يعد به النظام المقترح هو إمكان تناول إيقاع الشعر العربي من حيث هو نغمية موسيقية، ترتبط ارتباطا حميميا بموسيقية اللغة و تركيبها الإيقاعي من جهة، و بطبيعة التشكلات الموسيقية التي نمتها الفاعلية الفنية العربية، من جهة أخرى "[1].

و يتردد د. (أبو ديب) في قبوله للكم أو رفضه في كثير من المواطن، إذ نجده يبطله أحيانا ويرى أنه غير صالح لتفسير ظاهرة الإيقاع في الشعر[2].

و يعود مرة أخرى إلى تبني فرضيته على أساس العلاقة بين الكم و النبر، فيقول" لكن من الممكن تقديم فرضية عن علاقة النبر بالكم تصلح أساسا لدراسة الشعر نفسه "[3].

و في حديثه عن أسس فرضيته يشير إلى أنها " ظاهرة أصيلة ،هي أن تغير البحور و النماذج الإيقاعية في الشعر العربي، ينبع من تغير العلاقة الأفقية للنوى (علن– فا– علتن) و عدد النوى المضافة و لا شك أن هذا ينبغي أن يكون أساسا نحو النماذج النبرية في الشعر "[4].

---

(1): د. كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي،ط(1) ،دار العلم للملايين ، بيروت ، 1974 م،ص/230.
(2): ينظر الفصل الرابع من المرجع السابق تحت عنوان الكم والنبر في الإيقاع الشعري .ص/ 135 –223 .و كذا الفصل الخامس الكم و النبر مؤسسين إيقاعيين و بعض الظواهر الإيقاعية المعقدة . ص/ 229 – 283 .
(3): م.ن،، ص/ 328.
(4): م.ن، ص/ 328، 329.

و بذلك فإنه يقيم إيقاع الشعر العربي – فيما يقيمه – على بعض النوى (– – 0/– 0 /– – – 0) التي تتتابع أفقيا. و هذه النوى " تسهل إقامة نظام نظري متماسك، و تقدر على وصف التشكلات الإيقاعية في الشعر العربي بكل أشكالها. و في هذا تسويغ علمي لاعتبار هذه النوى المكونات الحقيقية في هذا الشعر"

و يرى المؤلف أن لإيقاع الشعر العربي شروطا جوهرية هي:

01)" إن إيقاع الشعر العربي ينبع من التتابع الأفقي للنوى (– – 0)، (– 0)، (– – – 0)

02) إن تتابع أي نواتين من النوى يختلف عن عنصر آخر في الكلمة العربية، و الشعر العربي،هو النبر، الذي يرتبط باتجاه العلاقة بين النواتين المؤسستين للوحدة الإيقاعية.

03) إن العربية تفيد أيضا، من الاختلاف التركيبي لعناصرها المؤسسة، في خلق الصيغة الوزنية، أو الكتلة التي يفعل النبر من خلالها ،و يخلق الطبيعة الإيقاعية ".(1).

و في تنويهه بقيمة النوى و النبر، يقسم هذا الأخير إلى قوي و خفيف، فيقول" لكن الطبيعة التركيبية للنوى تلعب دورا حيويا في تمايز إيقاعات الشعر لا باعتبار رياضي زمني، و إنما باعتبار الأثر الذي تخلقه في تنويع مواقع النبر، و المسافات التي تحددها بين النبر القوي والنبر الخفيف "(1).

كما يرى أن النبر القوي " يقع على النواة الأولى في كل وحدة، و أن النواة ذاتها هي بداية كل الوحدات ".(2).

فمثلا يمكن تمثيل النبر على النموذج الآتي:

(– – 0 – 0) / (0 – 0 – –) / (0 – 0 – 0 – –) / (– – 0 – 0) / (– – 0 – 0 – 0).

حيث يرمز ب(x) – للنبر القوي. و (^) للنبر الخفيف (ˇ).

كما يشير في فقرة أخرى أن النبر قد يترك و لا يؤخذ به، " فتميز الوحدات عن طريقة النبر يتم بأن يحمل بعضها نبرا قويا، و بعضها الأخر نبرا خفيفا، أو يترك دون نبر".(3)

كما يتحدث في مواطن أخرى عن أنواع النبر و تقسيماته، فيذكر: النبر الانعزالي، والنبر البيتيوي، و النبر الشعري ".(4).

---

(1): د. كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص/ 210.

(2): م.ن ، ص/ 235.

(3): م.ن، ص/ 234.

(4): لمزيد من التفصيل حول تلك الأنواع ينظر:المرجع السابق،ص ص/309 ، 311.

إن ما أثاره الدكتور (أبو ديب) حول البنية الإيقاعية للشعر العربي و التي حاول أن يفسرها على أساس نبري، في كثير من الأحوال، لا يمكن أن تكون كتجريد، يقع عليها الإيقاع الشعري بقدر ما تثري ذلك النظام التجريدي المؤسس من طرف الخليل. كما تساهم عملية النبر في تحديد بعض الدلالات أو توسيعها و تنويعها، و ذلك ما يعطي البنية العروضية دلالة إيحائية تخرجها من حيز الشكلية النمطية.

فالنبر صفة تكتسبها مفردات اللغة،يكشف عنها الأداء، و إذا اجتمعت تلك المفردات في تركيب معين و أتت في سياق معين،فإن خصوصيات النبر و آليات رصده تتغير تبعا للعلاقة التي يخلقها النظم و التأليف و تبعا لخصوصيات تتعلق بالقارئ أو المنشد خاصة.

فالنبر مسألة نسبية، بمعنى قد يختلف فيها اثنان، فما يكون مركز ضغط في مقطع لدى الأول قد يكون مركز خفة لدى الثاني، و ليس من شأن هذا الاختلاف أن يعدم وظيفة النبر في الشعر، خاصة ما يتعلق بنبر نهايات الجمل و ما يجعل لبعض الأساليب من استفهام و تعجب خاصة من دلالات إيحائية تساهم في فهم معناها في علاقتها بالسياق العام للنص.ولعل هذا الأمر يتضح اكثر بفعل ظاهرة التنغيم.

كما أن ما طرحه د. (أبو ديب)، يفتح مجال البحث في ظاهرة الكيف والدلالات الإضافية في الإيقاع الشعري.

8)محاولة د.أحمد كشك:

و من المحاولات التي جمعت بين الكم والكيف، و استثمرت النظام المقطعي للغة العربية في ترجمة الإيقاع الخليلي، محاولة الدكتور أحمد كشك.

وفي هذا المجهود يقدم الباحث للأصوات العربية و مقاطعها مقابلا في الترميز الدولي، و يدخل تر ميزات أخرى تتعلق بالسكتات و بيان مواطن الزحاف و العلة، و كذا مواطن الضغط على الوتد (عصبة الإيقاع) في التفعيلات، إذ يقول:" ... وها نحن الآن نقوم بترجمة إيقاع الخليل معتمدين على أساسين عالميين:

أ) الأساس المقطعي

ب) الأبجدية الصوتية

و معلوم أن الأساس المقطعي عندنا يعتبر سبيلا لبيان الكم الإيقاعي عند الخليل، و إذا ما أضفنا إليه رمز السكتات بين الوحدات نكون قد أضفنا إلى الكم شيئا من الكيف في فهم نظرية الخليل.

و معلوم أيضا أن الأبجدية الصوتية سوف تكون تمثيلا كيفيا لإيقاع الخليل، و على هذا الأساس نكون قد حققنا ترجمة العروض كما و كيفا"[1].

ثم يعرض أنواع المقاطع[2] في اللغة العربية مع ما يقابلها من رموز لاتينية. كما يبين مسألة تواجد كل نوع من تلك المقاطع في الأبيات الشعرية و ما هو محقق في الإيقاع الشعري و ما هو نادر، و ما اقتضته القافية لما تتميز به من خصوصيات كاجتماع الساكنين بخلاف الحشو الذي يمنع فيه ذلك.

و يقوم د. (أحمد كشك) بتبيين نوع المقاطع في كل تفاعيل(الخليل) و وضع ما يقابلها من ترميز دولي، و يخرج بملاحظة من خلال تلك الترجمة مؤداها " أن المقطع القصير (ص ح) لم يأت في التفعيلة إلا مرة واحدة، اللهم إلا في تفعيلتي الوافر و الكامل قد جاء فيها ثلاث مرات، و مع كون الغلبة في التفعيلات السابقة للمقطع* الثاني والثالث " المتوسط " فإن هذه الغلبة ينفيها تصور الخليل الذي يحدث تضافرا و التحاما بين المقطع القصير و المقطع المتوسط في حدود ما يسمى عنده بالوتد مجموعا كان أو مفروقا" [3].

و من بين الأمور التي سبق ذكرها في هذه المحاولة ،مسألة الكيف و السكتات و الضغط على الوتد. ففي تطبيق بعض النماذج لتجسيد هذه الإجراءات ،يجعل من الكيف تحول المقطع من متوسط إلى قصير.

فمفاعيلن مثلا، يمكن أن نمثلها كالآتي:

مفاعيلن: م – فا – عي – لن – : ص ح – ص ح ح – ص ح ح – ص ح ص .

و لها إمكانية داخلية هي مفاعيل و تمثل:

م – فا – عي – ل : ص ح – ص ح ح – ص ح ح – ص ح .

فالمقطع (ص ح ص) في مفاعيلن تحول إلى (ص ح) في مفاعيل.[3]

---

(1): د. أحمد كشك ، محاولات التجديد في إيقاع الشعر ، ص/ 131.

(2): لمزيد من التفصيل حول أنواع المقاطع، ينظر: المرجع السابق ص /131 ، 132 .

(*): المقطع الثاني (ص ح ص): صامت + حركة قصيرة + صامت –المقطع الثالث: (ص ح ح): صامت + حركة طويلة

(3): م.ن، ص/ 137.

أما مسألة السكتات فيرى أنها تتعلق بالإنشاد، إلا أنه في النهاية تكون السكتات بين التفعيلات هي الفاصل بينها. فإذا أنشد أحد البيت الآتي:

يا حبيبي – لا تلمني – من ضربكم .

فعلينا " أن نتابع المنشد زمنيا فلو أطال (يا) من قوله يا حبيبي، كان لها أيضا أن تأخذ نفسها بهذا المقدار الزمني، و من هنا تصبح الوحدة الإيقاعية عديدا من الإمكانات الإنشادية إذا ما ربطنا بينها و بين مقدار المنطوق؛ مع التأكيد على أن سكتات التفعيلات و التمييز بين وحداتها ،هو الأمر الذي يجعل التفعيلة في النهاية مقياسا ضابطا وحاكما"(1).

فبالرغم من عدم وضوح عنصر الكيف لدى (د. أحمد كشك)، إذ جعله متعلقا بتحول مقطع إلى مقطع آخر، بمعنى أنه لم يرد بنفس الكيفية، و ذلك واضح، لأنه ناجم عن الزحاف الحادث عن التفعيلة. و بالرغم من حديثه عن السكتات و إرجاعها إلى نهاية التفعيلات، لتعود من جديد التفعيلة هي المعيار الفاصل في مسألة السكتات؛ فإن هذه الدراسة حاولت أن تجمع بين الكم و الكيف و الارتكاز (الضغط) و السكتات، وبذلك تقديم رؤية أقرب إلى الشمولية منها إلى النظرة التجزيئية لإيقاع الشعر العربي.

و منه يمكن البحث أكثر ،خاصة في مسألة الكيف المتعلق بالمنشد، و كيفية الأداء،و كذلك بخصوصيات الصوت منفردا و منظوما في كلمة و كذا في تركيب. والبحث أيضا ،في كيفية تمثيل العنصر الزمني في البيت الشعري؛ فإن كل ذلك يمكن أن يزيل الغموض، و يكشف بعض الحقائق، و يصحح بعض المفاهيم المتعلقة بالإيقاع في الشعر العربي.

---

(1): د. أحمد كشك ، محاولات لتجديد في إيقاع الشعر ، ص/ 143.

الفصل الرابع

مفهوم الإيقاع الشعري

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مفهـــــوم الإيقـــاع الش ـي:

من الدلالات المعجمية لمصـ ـح الإيقاع، ما أورده(ابن منظور) حول مادة وقع في اللغة، إذ يقول :"سمعت وقع المطر وهو ـة ضربه الأرض إذا وبل،ويقال سمعت لحوافر الدواب وقعا ووقوعا.ووقع السيف ووقعته و ـعه :هبته ونزوله بالضريبة والفعل كالفعل.أوقع ظنه على الشيء ووقعه ،كلاهما:قدره أنزله .وال ـع : موضع لكل واقع :تقول إن هذا الشيء ليقع من قلبي موقعا،يكون ذلك في المسرة والمساءة...وال ـة :ما وقع به السيف ،وقيل الميقعة المسن الطويل،والميقع والميقعة كلاهماالطرق. والإيقاع من إيق اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها،وسمى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى ـب الإيقاع."(1)

فمن خلال ما سبق نلاحظ المدلول اللغوي للفظة (وقع)،مرتبط بفاعل مؤثر أو قوة مؤثرة في شيء .

وهذان العنصران يختلفان بين مادي محسوس(المطر،الأرض،حوافرالدواب،السيف،الميقعة،الصوت في اللحن والغناء)،وبين معنوي (ما ينطوي عليه الشيء في دلالته المعنوية،دلالة الصوت اللحن والغناء).

كما ارتبط بـــ:

– جوانب النفس التي تتأذى ببعض الحواس، منها السمع والفهم.ومن ثم التأثر والاستجابة.

– إجلاء النفس لمواقف متباينة، منها القبول أو الرفض وفي مقامات متنوعة أبرزها المسرة أو المساءة.

– مواطن تكشف عن مصدر القوة المؤثرة الخارجة عن إرادة الإنسان،والتي يكون لهذه الأخيرة فيها

دخل أو بالأحرى جهد مبذول، وخاصة ما هو موجود في الألحان والغناء ،باعتبارهما مجالين

يتسمان بنوع من التقنين والتنظيم.

---

(1):ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب،الجزء السادس، ط(1)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1997م ،ص/475،476،477.

إن ارتباط الإيقاع بالألحان والغناء يعني في جانب منه، ارتباطه بالشعر؛ ذلك أن جزءا من الألحان قد استمد منه .

كما أن العرب قد قننوا أشعارهم وأخرجوها كلاما مغنى .وقد أشار إلى هذا الأمر كل من اللغويين والبلاغيين والنقاد العرب، حيث يرى سيبويه أن"...الشعر وضع للغناء والترنم"(1)

ومن هنا كشف التعريف اللغوي للإيقاع عن جزء من مصدره وعن مجال توارده وآليات تشكيله،إضافة إلى تدخل الفنان في ذلك التشكيل خاصة في مجال الفن.

وإذا كان الأدب فنا، فان النظرة للإيقاع تتسع لتشمل الشعر والنثر معا.ذلك أن ما يصحب الكلام من نغم نحسه من"جرس الكلمة وحسن الصوت في القراءة وغيرها..."(2) أو الحروف وجرسها يوجد في الأدب ــ على اختلاف الدرجة ــ لأننا نتعامل مع اللغة من خلال استعمالات خاصة.

ولذلك كان الإيقاع في جانب منه"هو تواتر الحركة النغمية ،وتكرار الوقوع المطرد للنبرة في الإلقاء،وتدفق الكلام المنظوم والمنثور عن طريق تآلف مختلف العناصر الموسيقية،والإيقاع مصطلح أدبي،يبرز في الشعر خاصة باجتماع النبر مع عدد من المقاطع ،يزيده تساوق الحروف الموسيقية و الصفيرية وحروف العلة بنسق رتيب...وقد يقع الإيقاع في النثر،عن طريق السجع،وتوازن التراكيب

---

(1):أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، كتاب سيبويه ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد بن هارون، الجزء الرابع ط(1) دار الجيل،بيروت ،ص/206.

(2):ابن منظور، لسان العرب الجزء(6)، ص/225.

،وتنوع الحركات،والتنويع المنتظم للجمل الطويلة ،وباعتناء الكاتب بنقل القارئ من فقرة إلى فقرة، ومن فكرة إلى فكرة ..."(1)

ويذهب محمد العياشي إلى أن" العلماء قد اختلفوا في تحديد مفهوم الإيقاع، و تباينت وجهات نظرهم في شأنه. و ذهبوا فيه مذاهب شتى. و كان اختلافهم نتيجة اختلاف نزعاتهم و اتجاهاتهم "(2).

كما يرى أن المدلول اللغوي لكلمة إيقاع لا يفي بالغرض المطلوب، لأنه مدلول ناقص وغامض. و لفهم حقيقة الإيقاع علينا الرجوع إلى كلمة ميزان، التي استعملها العرب قديما،إذ كانت مستعملة للدلالة على مفهوم الإيقاع. كما أن العرب بالرغم من معرفتهم لما في شعرهم من الوزن إلا أنهم لم يدركوا صلة ذلك بالإيقاع. و لم يعرفوا هذا الأخير إلا من خلال وظيفته المؤداة في الشعر و الموسيقى(3).

و على هذا الأساس ينبغي دراسة الإيقاع " كجوهر و واقع و حقيقة... لأنه بالنظر إلى حقيقة الشيء وواقعه نوفق في إسناد الوظيفة إليه " (3).

و عليه يبطل العياشي آراء كل من الماديين الذين ذهبوا إلى القول بمادية الإيقاع، و آراء بعض العلماء الذين رأوا أنه من خلق الفكر، فيقول" إننا لم نر قط و لم نسمع أحدا رأى في اليقظة و لا في المنام إيقاعا قائما بنفسه قيام كل الظاهرات المادية له جسمه و شكله و هيئته، فينتفي بهذا أن يكون الإيقاع ظاهرة مادية... و أما رأي من يقول أنه من خلق الفكر فهو مرفوض أيضا. وذلك لأن الحيوانات تؤديه و لا عقل لها و لا تفكير بينما يعجز بعض الناس من أولى العقول الراجحة عن إدراكه و تأديته فضلا عن إبداعه و خلقه " (2).

و يضيف قائلا " و العقل إذا تسلط على الإيقاع لم يدرك إلا جانبا من خصائصه و يبقى عاجزا مقصرا عن معرفة جوهره وأصله. و لا سبيل إلى معرفة ذلك إلا بالحساسية و الحدس ..."(4).

---

(1):د. محمد التو نجي، المعجم المفصل في الأدب، الجزء الأول ،ط(1)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،1993م، ص/149 .

(2): محمد العياشي ، نظرية إيقاع الشعر العربي ، المطبعة العصرية ،تونس ،1976م ،ص/39 ، 40 .

(3): م.ن،ص/ 39.

(4): م.ن، ص/ 40.

كما لا يمكن أن يكون الإيقاع من خلق الغريزة الحيوانية، ذلك أن الإيقاع ما بقي في ظهوره لخلق الحيوان و الطبيعة و الكون بأسره، ذلك أن الإيقاع هو أساس التوازن في هذا الكون. " فالخالق الذي أرسى قواعد الحياة على مبدأ الإيقاع هو خالق الإيقاع اختاره قانونا يضمن استمرار حركة الكون و بقاءه" (1).

إذن فالإيقاع هو أساس التوازن في هذا الكون، و بفقدانه أو اختلاله تضطرب الحركة في العمل الإبداعي، و عليه تتوحد النظرة للإيقاع و النظرة لخلق الكون، فيأخذ بذلك الإيقاع من حيث نشأته نظرة صوفية وفلسفية تنطلق من أساس التسليم بقوة الله في تقديره لكل شيء ذلك أن الإنسان هو جزء من الطبيعة ،وعليه فانه يخضع لما تخضع له.

وبناء على ما سبق يتجلى لنا أن أي اضطراب في الحركة المميزة للنص أو بالأحرى في نظام اللغة، يؤدي إلى القول باضطراب الكون واللاتوازن فيه ،وهذا أمر يرفضه العقل السليم.وعليه فان النظرة السابقة للإيقاع تبطل فكرة فاعلية المبدع ،وتنفي عنه ما هو مبذول من جهد يجسده العقل والإدراك،وما أودعه الله في الإنسان من عبقرية تقتضي ضرورة التأمل والتدبر والتفكير.

و إن اعتبر العياشي الإيقاع " مبدأ أزليا إلهيا يضمن استمرار حركة الظاهرات المادية بما يوفر لها من التوازن و التناسب و النظام و الدوام" (2).إلا انه يشير إلى بعض المجالات التي توجد فيها الظاهرات الإيقاعية، فيقول:

"إن الإيقاع يوجد في مواطن متعددة منها: الفن و الشعر و الموسيقى و الرقص. كما أننا نجد أثره في حركتنا و في حركة الحيوان وفي الطبيعة التي حولنا".(3) و لعل ما يهمنا هو الإيقاع في الشعر، أين يمكن و أين يتجلى؟.

وعليه يميز بين الإيقاع في الفنون التعبيرية ،وعنه في الفنون التشكيلية ويحدد مظهره في كل فن.

فأما في الشعر " فنجده في الحركة اللفظية "(3). بخلاف ما يكون عليه في الموسيقى و في الرقص. فالموسيقى قوامها الحركة الصوتية، و الرقص قوامه الحركة البدنية." (3).

---

(1): محمد العياشي ، نظرية إيقاع الشعر العربي، ص/ 41.

(2):م.ن، ص/ 42.

(3):م.ن، ص/ 40.

و من هذا المنطلق فهل يمكن أن نعد الإيقاع لفظا أم صوتا أم جسما؟ أم هو كل ذلك؟. و يجيب (د. العياشي) عن هذا التساؤل، فيقول:" لا ليس هو بلفظ و لا صوت و لا شيء من ذلك. و ليس من المادية في شيء، ولكنه يتلبس بالمادة فتجسمه الحركة البدنية و الصوتية فيتجلى بذلك و يبرز للحس... فليس الإيقاع مادة و لكن تجسمه المادة و يتلبس بها فيتخذ شكلا ماديا و يصير بمثابة الظرف أو القالب ترصف فيه الأصوات الموسيقية و المقاطع اللفظية و الحركات البدنية"(1).

ويضيف قائلا:" فليثبت لدينا إذن أنه لا علاقة بين الإيقاع و بين المادة إلا بمقدار ما يوجد بين الأرواح و الأجسام. و لنبحث عن جوهر الإيقاع في ما وراء المادة و خارج عالم الأصوات"(1).

إن القول بالبحث عن الظاهرات الإيقاعية خارج كل ما هو مادي ومحسوس أمر صعب التحقق، إن لم نقل مستحيلا؛ذلك أننا أمام عمل له موضوع يفرض نفسه في جزء من ماديته ومحسوسيته ،سواء على المستوى السمعي أو البصري،ومن ثم لا يمكن إنكار الجوانب المادية في اللغة أو في الأصوات ،التي تكون علامات أو إشارات آو تنظيمات ،تسهل علينا إدراك ما يتلبس بها ،ومن ثم نخطو خطوة أخرى نكشف فيها عن ذلك التفاعل الظاهر أو الخفي الذي يكون بينهما،أو بالأحرى العلاقة بين الحروف التي تتخذ من الأصوات مادة لها،وبين دلالاتها من جهة، وبين الألفاظ والمعاني من جهة ثانية،وبين الشكل والمضمون ،من جهة ثالثة ،لنصل إلى تفسير أعمق وأشمل للظاهرات الإيقاعية في علاقتها بالخطاب الأدبي.

إن هذه النظرة يرفضها (العياشي)، ويقرن من جديد ،ما يبذله الفنان ،من جهد ،بفعل العبقرية الفنية والخيال بالقدرة الإلهية .وبذلك يشير إلى دور الفنان في إحداث فاعلية في الحركة الإيقاعية بعد أن أعدمه هذا الدور.

فيقول : "فإذا كان الإيقاع خارج مجال الأدب مبدأ أقره الله، فمن الذي أقر الإيقاع في المذهبين السابقين؟ (إنها العبقرية الفنية و الخيال الخلاق لنظم الحركة و نموذج من الحسن يلبسها حسنا وجمالا و يكسبها روعة و جلالا. و الله الذي خلق الإنسان و نفخ فيه من روحه ألهمه إدراك هذا المبدأ و استغلاله فيما هو بإمكانه. فسخره المولى لتنظيم حركة الكون و سخره الفنان لتنظيم الحركة المشتمل عليها فنه"(2).

---

(1): محمد العياشي ، نظرية إيقاع الشعر العربي ، ص/ 42.
(2): م.ن، ص/ 40.

فالعبقرية بما تمتاز به،من حذق و مهارة،وما تتمتع به من قوى عقلية و نفسية، و كذلك الخيال وما يمتاز به، من قوة على الإيحاء و التصوير و التركيب و الإبداع ، يعملان على إثارة العواطف.

و العنصران السابقان – العبقرية الفنية و الخيال – ينشطان بفعل الإدراك الملهم من الله تعالى. فالفنان يعمل فكره و يجمع قواه و ينظم شوا رد أفكاره و فيض أحاسيسه،ليسوقها وفق حركة يرتئيها و يرتضيها، فتترك أثرها في نفس المتلقي و تخلق فيه نوعا من التجاوب، يقل أو يزداد بحسب ما وقع في نفسه.

ويخلص (العياشي) إلى أن الإيقاع " معنى يقوم في نفوس الفنانين قيام المعاني الشعرية و الموسيقية. و الموسيقى معان في نفوس الفنانين تستقل الأصوات بتجسيمها و تبليغها. و الإيقاع معان في نفوس الفنانين تستقل الحركة الصوتية و البدنية بتجسيمها"[1].

كما يذهب ذات الباحث ،إلى أن الإيقاع ليس حكرا ،على فن دون آخر، وأنه ليس تابعا لفن دون آخر، فهو يتميز بالاستقلالية الذاتية ،و هو قائم بذاته تستخدمه الفنون و تعتمد عليه، لتفرز من فعاليات تأثيرها و تزداد (قوة بقوته) قدرة بقدرته، فتضم بذلك الطاقات الكامنة فيه إلى طاقاتها [1].

فالإيقاع يكتسي صبغة وجدانية، " فيصدر عن النفس و إليها ينفذ "[1]، فيحرك نوازعها ويعزف على قيثارتها، فتختار حركة لتوقع عليها إيقاعاتها و تنظمها حسب تلك الحركة التي تصورتها و تبنتها.

و أما عمليا ، فالإيقاع يعمل على التوفيق بين " نزعتين متناقضتين: الثقل و الخفة، وهو جملة من القيم الحركية ذات صبغة كمية و كيفية تقوم على أساس الحركة و تخضع في تركيبها إلى مبادئ ثابتة لا تفريط فيها: النسبية و التناسب و النظام و المعاودة و الدورية "[1].

إذن فهناك إيقاع مستمر باطني في نفس الشاعر، و هناك إيقاع ظاهر نلحظه في ثنايا النص، إذ تساعد على خلقه مكونات متعددة من صوتية و صرفية و نحوية وبلاغية ودلالية، مشكّلة بطريقة معينة. و بتآزر النوعين السابقين يمكن أن نقف على خصوصيات الإيقاع في الخطاب و نرصد أهم عناصره و نبين مختلف وظائفه.

وعلى هذا الأساس، لا بد من التمييز، بين الإيقاع خارج الأدب و الفن، و بينه فيهما،من جهة وبين ما يكون لأعضاء جسم الإنسان من إيقاع بديع، فطره الله عليه ،وما يقوم به الإنسان، في الفن ،من استثمار لقوى،أودعها الله فيه وتقر مسؤولية الإنسان.

---

(1): محمد العياشي ، نظرية إيقاع الشعر العربي ،ص/ 42.

بمعنى ينبغي أن نميز بين الإيقاع " كتركيب منظم مطلق كما يتبدى مثلا في دقات القلب و حركات الأذرع و الأرجل و السير و تعاقب الليل و النهار و دوران الفصول و مدار القمر حول الأرض و الأرض حول الشمس.

فالإيقاع هنا ليس إلا مجرد تكرار منظم لوظائف و أنشطة الإنسان و الطبيعة و إن كان غالبا ما يقودنا للإيقاع في الفن من حيث ارتباطه بوظائف الأعضاء "(1).

و بين " الإيقاع الفني كعملية جوهرية و ضرورية، فهو هنا تأكيد حقيقي لمجموعة اعتبارات محذوفة، إنه تأكيد قوي لمعنى الكلمات، و ضغط على الانفعال و الأفكار بواسطتها، فهو من تم يعني أغلب الحركات التأثيرية "(1).

فالحركة الإيقاعية لا تتجلى فقط ،فيما يكتسبه الخطاب الأدبي ،من تناسب أو تناظر أو تكرار منسجم ومنظم، أو توزيع هندسي مخصوص لمكونات معينة، بقدر ما تفسر فعالية تلك الحركة عناصر أخرى تنميها و تضفي عليها حيوية، تؤهلها لوظيفة التأثير والإفهام والتبليغ. إن تلك الحركة يخلقها التفاعل الحاصل بين مكونات الخطاب على جميع المستويات و التي تتآزر في صراع داخلي لتنقل إلى المتلقي في شكل منظم.

فالخطاب الشعري، بما يمتاز به ،من تركيب خاضع لوزن معين، يجعله يتميز بموسيقية معينة،تسهم في تجسيد الحركة الإيقاعية فيه، من خلال ائتلاف حروف الألفاظ و حسن تجاور هذه الأخيرة،في علاقتها بما قبلها و ما بعدها، مما يجعل تلك الموسيقية تتجلى على مستوى عال و هو البيت الشعري، لتنمو و تتكاثف في الخطاب كأعلى مستوى.

كما أن تلك الموسيقية التي يحدثها الوزن بكل مكوناته لا تختص بما يمتلكه الوزن من نظام خاص، بل يعود أيضا إلى طبيعة اللغة في حد ذاتها و التي تحمل سمات موسيقية. و أكثر ما تظهر " موسيقية اللغة في الشعر و هو أشد الفنون الأدبية ارتباطا بالموسيقى، لأن الإيقاع المنغم المقسم في الشعر يجعله مصاحبا للتعبير الجسدي بالرقص من الانفعالات الحسية، كما يجعله أقدر على تلبية التعبير الوجداني بالغناء: و موضوع الشعر و وظيفته هو الغناء المطلق بما في النفس من مشاعر و أحاسيس و انفعالات "(2).

---

(1): د. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث -مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية-ط(03) ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1984م.

(2): صلاح عبد الفتاح الخالدي ، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الشهاب للنشر ، باتنة ، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ،الرغاية ، 1988م،ص/96.

إن ما امتازت به اللغة العربية من خصائص على المستويات الصوتية و الصرفية و النحوية و الدلالية و التعبيرية، كل ذلك جعل منها لغة شاعرة كما ذهب إليه العقاد في قوله " إن اللغة العربية لغة شاعرة، لأنها بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية و الموسيقية فهي جملتها فن منظوم منسق الأوزان و الأصوات، و لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه، و لم يكن من كلام الشعراء "(1).

و بذلك تعززت تلك الموسيقية بفعل انسجام الأصوات و ما توحي به من معان، و بفعل تناسب العلاقة بين الألفاظ أثناء النظم، فالمعاني تقطر من أعناق الحروف لتسقي اللفظ فتخرجه بهيا ناضرا. و كذلك الألفاظ إذا فاضت معاني كل منهما، في تركيب ،روت ما قبلهما و ما بعدهما ،فارتوى و أثمر. " فالإيقاع الصوتي و الإيقاع المعنوي متساويان في الأدب، وهما جزء أساسي في التعبير. لأن الدلالة اللغوية وحدها لا تكفي في العمل الأدبي. و الإيقاع في التصوير كذلك كائن و لكنه إيقاع تتولى العين تميزه بدل الأذن، و تلحظه في تناسق الألوان و الخطوط، فهو ملحوظ في الانحناءات و الأوضاع و الأبعاد، و لكن الإيقاع في هذه المواضع و تلك مجازي. وقد استخدم لفظه بدل لفظ (التناسق) و ما تزال لكل فن خصائصه.

و الإيقاع بمعناه الحقيقي لا يتحقق كاملا إلا في الموسيقى، و يتحقق جزئيا في الأوزان، الشعر وتنغيم النثر "(2).

إذن فكما يخلق الوزن كتركيب له نظام معين موسيقى، فإن التعبير أيضا يخلق موسيقى، و" هي موسيقى ناتجة عن كيفية التعبير و مرتبطة بالانفعالات السائدة و مهيأة لها في كثير من الأحيان بما تعطيه من إيحاءات انفعالية لنمو التجربة الفنية... و من هنا تأتي أهمية الموسيقى التعبيرية في القصيدة الشعرية كأطر موسيقية مرتبطة بالتأثيرات العاطفية التي تنشأ من التجربة الشعرية. و تلعب هذه الموسيقى التعبيرية الدور الرئيسي في زيادة الحيوية و القدرة على استقبال الإيحاءات "(3).

فالجانب الموسيقي الذي يخلقه النص الشعري يكشف عن مدى الانسجام فيه ، ذلك الانسجام الذي يوحد بين تلك الموسيقى و أحاسيس الشاعر و مشاعره، فيجعل من النص " صورة فنية متماسكة فالشاعر البارع يمكنه أن يستغل الدفقات الموسيقية لتتناسق و تتموسق في الوقت ذاته بما يصوره أو يعبر عنه من إحساس مرتجف راعش أو نظرة متأنية متأملة مستغرقة.

---

(1): عباس محمود العقاد ، اللغة الشاعرة،مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية،مكتبة الانجلو مصرية،1960م،ص/8.
(2): صلاح عبد الفتاح الخالدي ، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ،ص/96.
(3): د. السعيد الورقي ، لغة الشعر الحديث ، ص/160 ، 161

و يستطيع التلوين الموسيقي، أن يلائم بين هذه المواقف، أو يجعل تجسيده للشعور ينطق بواسطة النغمة الموسيقية نفسها بالإضافة إلى أن الموسيقى في الشعر لديها قدرة على تجسيد الإحساس المستكن في طبيعة العمل الشعري نفسه مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكري متلبسا ببنائه الموسيقي و قدرته على التخدير الذي يجعلنا لا ننتبه إلى الفكرة بل لابد من انتصابه على ماهية العمل الفني كله متوائما مع حركة الاتساق بين الموضع الشعري و نغمة الموسيقى "(1).

و على هذا الأساس تدرس الجوانب الموسيقية التي تنجم عن الوزن بكل مكوناته، و عن اللغة في حد ذاتها، و كيفية التعبير المجسدة للحركة الداخلية للنص و العاملة على تطوير تلك الحركة و تداخلها و تشابكها، كل ذلك ينبغي أن يدرس في علاقته بالتجربة الشعرية.

فالبناء الموسيقي " يعد إحدى مكونات التجربة الشعرية، فالنص الشعري تتعدى أبعاده الجمالية... و البحث عن جمال هذه الأسرار ربما يكمن في البناء الموسيقي، وربما يكمن في التشكيل بالصورة، و ربما يكمن في البنية اللغوية و الإحساس بالزمن. و كل الأبعاد السابقة تنبثق من الطاقة الشعورية المتدفقة من كيان النص، و هو بدون هذه الطاقة يعد نهرا جافا، و حديقة يابسة، و أفقا منطفئ النجوم "(2).

وكما سبقت الإشارة إلى أن الإيقاع لا ينحصر في الوزن كشكل أو إطار، يتمتع بخصوصية موسيقية، بل يتعداه إلى طبيعة اللغة في حد ذاتها و إلى المكونات الأخرى ،من حروف وألفاظ و تراكيب بعلاقتها بالمعنى، مما لا يجعل الإيقاع محصورا فيما هو ظاهر بل يتعداه إلى ما هو مخفي، "فالعلاقة بين الشاعر ، و النغم الشعري، و الإيقاع الذاتي للفظة الواحدة و الألفاظ المتعانقة، علاقة أخف من أن تحدها القيم الصارمة و التحديدات الدقيقة، و المقاييس الثابتة، و هذا لا ينفي دراسة صوتية جادة لهذا الجانب الغزير المتدفق أبدا، بقوة الطاقة الشعرية المبدعة، و قدرتها على الانطلاق بدفق و حيوية و تألق، حيث تعطي اللفظة بجرسها المتوافق مع انفعالات الشاعر و عواطفه، خفوتا وليونا، و صخبا و ضجة، و هياجا و حماسا "(3).

و عليه فإن ما نحسه من إيقاع داخل النص " ينساب في اللفظة و التركيب، فيعطي إشراقه و وقده، تومئ إلى الشاعر فتجليها و تحسن التعبير عن أدق الخلجات و أخفاها "(3).

---

(1): د. رجاء عيد ، التجديد الموسيقي في الشعر العربي ، ص/09.

(2): د. صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور ، مكتبة الخانجي للنشر ،القاهرة ،1992م،ص/07.

(3): عبد الرحمن الوجي ، الإيقاع في الشعر العربي،ط(1)، دار الحصاد للنشر والتوزيع ،دمشق ،1989م . ص/79 ، 80.

و بناء على الخاصية الموسيقية التي يحملها النص الشعري، في علاقتها بالمخاطب و المخاطب، يكون الإيقاع " انتظاما موسيقيا جميلا، و وحدة صوتية تؤلف نسيجا مبتدعا، يهبه الشاعر المفن، ليبعث فينا تجاوبا متماوجا، هو صدى مباشر لانفعال الشاعر بتجربته في صيغة فذة، تضعك أمام الإحساس في تشعب موجاته الصوتية في شعاب النفس "(1).

فالإيقاع إذن ينقل تجربة الشاعر و يترجمها في بنية دالة،تسعى إلى خلق فعاليات التأثير في المتلقي،قصد التجاوب مع الشاعر و الإحساس بما يحس، و في ظل هذين العنصرين نقترب أكثر من فهم الدلالات العميقة للخطاب، و من تم نتبنى جزءا غير يسير من تجربة الشاعر سمعا و فهما و وعيا، و بذلك نكون أكثر معايشة لها، مما يجعلها في عمق و امتداد مستمرين.

ومن هنا يخرج الإيقاع عن حدود التأثير البسيط و المؤقت إلى حدود التأثير العميق و المستمر. فالإيقاع الداخلي " موجة صوتية داخلية في صميم البناء الإيقاعي تسير سير الشاعر، و تردد صدى أنفاسه، و تلون رؤيته بجمال أصدائها، فترسم من خلال نغمها أجمل لوحة شعرية "(1).

وبهذا يتخذ الإيقاع الشعري قيما جمالية تتعلق بالأداء و الكيفية ، فجمال الرؤية من جماله، فهو يصبغها بصبغته، و يشربها من قدحه، و يكسبها من حلله، فتخرج في زي أنيق، فيستحسنها الذوق و يستلذها السمع، و يستوعبها الفهم، و تستطيبها النفس.

و لسبب تلك العلاقة الوطيدة بين الإيقاع و الموسيقى، نجد من الدارسين من ذهب إلى أن " الإيقاع مصطلح يستخدم أساسا في الموسيقى باعتباره تنظيما للشق الزمني منها "(2).

غير أن الإيقاع ليس حكرا على الموسيقى فقط، فكما أشرنا سابقا أن لكل فن إيقاعه الخاص به، و كل ظاهرة في الكون تخضع لإيقاع معين، يكشف عن طبيعة الحركة فيها، كما أن آليات تحقيق الإيقاع في تلك الفنون و الظاهرات، تختلف من فن لآخر و من ظاهرة لأخرى.

و على هذا الأساس فإن للشعر إيقاعه الخاص الذي يتحقق بوسائل خاصة ، و بهذا المعنى يصبح الإيقاع " خاصية جوهرية في الشعر، وليس مفروضا عليه من الخارج، و هذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة ذاتها، تلك التجربة الرمزية التي تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها و توصيلها، و من هذه الوسائل الإيقاع و المجاز "(3).

---

(1): عبد الرحمن الوجي ، الإيقاع في الشعر العربي ، ص/ 80.

(2): محمود الحفني ، الموسيقى النظرية .نقلا عن: د. سيد البحراوي ،العروض و إيقاع الشعر العربي ،محاولة لإنتاج معرفة علمية ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993م ، ص/109.

(3): د. سيد البحراوي ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، ص / 109،110.

إذن فالإيقاع يعد وسيلة من وسائل التبليغ، تعمل على ترجمة التجربة الشعرية و الإفصاح عن كنهها و إدراك معالمها و تفسير حقيقتها.

فالإيقاع إذا خاصية بيانية تفسيرية، ضمن العملية الإبلاغية المتصلة بالوظيفة التأثيرية.

و على ذلك الأساس كان الاهتمام منصبا حول طاقات اللغة في أصواتها و مفرداتها و تراكيبها، كل ذلك في علاقة بالمعنى و في حدود قوانين النفور و الجدب و التأثير و السمع و الذوق. و تلك هي " قضية الشاعر الكبرى، نظرا لأن اللغة هي تراث شائع يستخدمه جميع البشر، و يحمل تاريخهم و خبرتهم. و من ثم (فالإيقاع) ليس مجرد مادة خام محايدة كما يبدو بالنسبة للنغمات الموسيقية و الألحان و الحركات..."[1].

و من خلال الوقوف على خصوصية لغة الشعر التي هي " إعادة تنظيم للغة العادية "[2]. و التنظيم أكثر ما يظهر على المستوى الصوتي، و لذلك يذهب ديريك أتريدج –derek attridje– في كتابه " إيقاعات الشعر الإنجليزي – the rythms of english poetry– " إلى أن الإيقاع هو " تتابع الأحداث الصوتية في الزمن "[2].

و على هذا الأساس يختلف إيقاع شعر الأمم باختلاف لغاتها، لأن كل لغة لها نظامها الصوتي الذي يكشف عن خصائص الأصوات فيها.

و انطلاقا من الميزة السابقة نجد حديثا عن إيقاعات مختلفة حسب تصنيف أعاريض الشعر منها:

"01)" العروض العددي: و مثاله العروض الروماني المتأخر الذي ورثه العروض الإيطالي و الفرنسي و الإسباني و يتألف من ضم مقاطع متساوية في الطول بشكل متواتر و بعد متعارف عليه من هذه المقاطع...

02) العروض النبري: و هذا النوع يعتمد على عدد المقاطع ذات النبرات القوية بغض النظر عما يتخللها من مقاطع ذات نبرات لينة، بحيث تندمج في المقاطع ذات النبرة القوية. و أبرز مثال على هذا النوع من العروض الأشعار الألمانية ذات الأصل الشعبي و التي تسمى ذات التجاعيد...

---

(1): د. سيد البحراوي ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، ص / 109،110 .
(2): م.ن ، ص/ 112.

03) العروض الكمي: و تعبير الكم مصطلح غربي، و معناه هو التمييز بين كميات الزمن بين المقاطع، فتتداخل فيه، حسب تعبير الغربيين، المقاطع القصيرة و المقاطع الطويلة... و يضيف العروض الإغريقي و العروض الرومي القديم في هذه الزمرة..."[1]

و يشير د. (رجائي) إلى بعض خصائص العروض العربي، من خلال حديثه ،عن الأنواع السابقة. فما كان من طول المقاطع في باقي الأعاريض العالمية هو ما يعادل في العربية مجموع حرف متحرك يليه ساكن، أي ما يعرف في العروض العربي بالسبب، و هو ما يوجد في الأشعار الفرنسية ذات الإيقاع الرباعي (0/0/0/0/) و يعادل في عروضنا (مفعولاتن). كما أن هذا الوزن يعرف في الموسيقى بالإيقاع الموصل على حد تعبير الفارابي، و هو مجموعة نقرات تفصل بينها أزمنة متساوية، كما أن هناك نوع آخر هو الإيقاع المفصل و هو ما تفصل بين نقراته أزمنة متفاضلة. كما ذكر الفارابي أن الشعر العربي يخلو من النوع الأول بالرغم من إدخال الأندلسيين الأوزان الموصلة في أشعارهم من خلال فن الموشحات [2].

أما عن مسألة النبر فيبين، أنها" موجودة في اللغة العربية و إن كان العروض العربي لم يعرها اهتماما، حيث أن المهم فيه موضوع البنية لا لكنة الكلام "[2].

و في معرض حديثه عن العروض الكمي، يبين أن المقاطع القصيرة هي ما يقابل الحرف المتحرك في العربية، أما المقاطع الطويلة فهي ما يعادل السبب في العروض. و يضيف قائلا " و لابد أن نعتبر العروض العربي كذلك، و ننظر إليه على أساس تداخل الحرف المتحرك مع السبب، و هذا بالضبط ما سماه الفارابي بالإيقاع المفصل أي الذي تفصل بين نقراته أزمنة متفاضلة "[2]

و التفاضل حسب ما ذهب إليه (الفارابي)، هو التفاوت بين الطول و القصر، و نحن إذا طبقنا الخاصية السابقة التي يتداخل فيها المتحرك من السبب، فإننا نتحصل على الوتد بجعل الحرف المتحرك أول السبب، و ذلك ما يعادل نقرتين الأولى قصيرة و الثانية خفيفة. و بإضافتنا لمتحرك آخر للوتد نتحصل على الفاصلة، و التي تتكون من ثلاث نقرات، الأولى و الثانية قصيرتان و الثالثة طويلة. و عليه فإن الوتد و الفاصلة يمثلان الإيقاع المفصل. [2]

---

(1): د. أحمد رجائي ، أوزان الألحان بلغة العروض و قوائم من القريض ، ط(01)، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر دمشق،1999م ، ص /58، 59 ، 60 .

(2): م.ن ، ص ص/58 ، 61.

و على هذا الأساس يخرج د. (رجائي) بنتيجة مفادها " أن الشعر العربي التقليدي يصنف في جملة العروض الكمي حسب التعريف العلمي العالمي، و هو مفصل حسب تعريف الفارابي. أما إذا قيل الشعر على أوزان الإيقاعات الموصلة فإنه يصبح حينئذ عدديا، و هذا أمر استثنائي جاء في عصور متأخرة، و هو ما يزال نادرا على أية حال"[1].

إن النظرة السابقة للعروض العربي، كانت مفسرة للإيقاع الموسيقي العربي ، محاولة مقارنته بالعروض العالمي، بمعنى أنها لا تحدد إيقاعات الشعر العربي كخاصية جوهرية في الشعر، كائنة فيه، بقدر ما تبرز الإيقاعات الموسيقية و محاولة مقارنتها بأوزان الشعر لتقف على حدود التماثل بين الإيقاع الموسيقي و الإيقاع الشعري، و عليه فإن تلك المحاولة تخرج عن حدود التنظير، لعنصر الإيقاع في كل من الشعر و الموسيقى لتدخل مجال التطبيق الفعلي الذي يفسر علاقة الاختلاف و التماثل بين الإيقاعين –الشعري و الموسيقي– في حدود التقارب أو التباعد.

كما أن العناصر السابقة، من مقاطع، و ما تحمله ،من خصوصيات الزمن و التواتر، و كذلك النبر بما يحمله من خصوصية صوتية،هي عناصر كامنة في اللغة من جهة ،و متعلقة بكيفية الأداء من جهة ثانية ،ومنها ما هو خارج البنية أو التركيب اللغوي من جهة ثالثة،وكلها عناصر إيقاعية.

و يشير (د. البحراوي) إلى خاصية النظامية في بعض العناصر الإيقاعية كالمقاطع و النبر و التنغيم، و يعتبرها أنظمة فرعية للنظام الأكبر الذي هو الإيقاع [2].

و بذلك فالإيقاع الشعري يحدث أثره " بفضل صلات تبدو واضحة، و إن اختلفت أحيانا أمام النظر العاجل، بين الألفاظ و معانيها. و الوزن عنصر جوهري من عناصر مكونات الشعر يضاف إلى المكونات الأخرى التي تشكل إيقاعه"[3].

و عليه فإن تعبير الشاعر عن معاني معينة، أرادها و اختار لها ألفاظا لتلائمها و تكون لها أحسن حلة، فإن ذلك يعد جزءا هاما في تفهم إيقاع النص و الوقوف على مختلف ظاهراته، لأن المواءمة بين الألفاظ و معانيها تعد حركة ضمن الحركة الكلية التي أراد الشاعر أن يوقعها وفق تصور معين. و هذا التصور لا ينفصل عما يريد الشاعر ترجمته من مشاعر و أحاسيس تنسجم هي الأخرى و حركة الألفاظ في علاقتها بالمعاني المعبر عنها.

فالإيقاع " يعد عنصرا من عناصر التجربة التي ينقلها الشاعر للمتلقي، لكنه في الحقيقة ليس عنصرا منفصلا عن العناصر الأخرى، بل هو متغلغل في مكونات البيت الشعري جميعا

---

(1): د. أحمد رجائي ، أوزان الألحان بلغة العروض و قوائم من القريض ، ص /61.
(2): د. سيد البحراوي ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، ص/131.
(3): د. ممدوح عبد الرحمان ، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ، 1994م ، ص/71 .

تجده في الحركات و الصوامت و المقاطع بل و في أجزاء الوزن، كما يمكن أن يتشكل في النبر سواء الذي وقع على التفعيلة و هو ما يعرف بالنبر الشعري أو ما كمن في الوحدة اللغوية و هو ما يعرف بالنبر اللغوي الذي تحدد مواضعه في مقاطع معينة من الصيغة الصرفية"[1].

ونظرا لتلك الأهمية التي يحتلها الإيقاع في النص الشعري فقد اتكأت الدراسات الحديثة عليه – الإيقاع– في فك رموز النص الشعري –خاصة– و تفسير كثير من الظواهر البلاغية و الفنية فيه.

" فالدراسات النصية الحديثة خصوصا الأسلوبية منها التي تشتمل تحليل عناصر العمل الأدبي و النص الشعري بخاصة ،ركزت على الجانب الإيقاعي؛ بل جعلته منطلقا من منطلقات البناء اللغوي النصي. تبدأ النص بتحليل هذا العنصر مع عقد الصلة بينه و بين الدلالة، أضف إلى ذلك أنها في تحليل باقي مكونات النص الشعري كثيرا ما تستند إلى الجانب الإيقاعي في تفسير تردد صيغ و تراكيب خاصة في العمل الشعري"[1].

فانطلاقا من النظرة التي اعتمدتها الدراسات النصية و هي اعتبار النص (نسبية) تتكون من عناصر تؤلف بينها علاقات. و أن لكل عنصر من تلك العناصر خصوصية أو خصوصيات متميزة عن غيره، فإنه يجب تحليل كل عنصر على حدة و تخصيصه بالوصف و العناصر هي:

01) المواد الصوتية 02) المعجم الخاص 03) التركيب 04) الدلالة.

و الحقيقة أن الإيقاع بعامة يعد جوهرا في تردد أغلب المكونات اللغوية داخل البيت أو النص، فالفروق و النسب في العناصر تشكل إيقاعا، هذا بالرغم من تصنيف عنصر الإيقاع ضمن المواد الصوتية التي هي بطبيعة الحال تشكل عنصرا من عناصر الخطاب الشعري "[1].

و كما أن هناك حديث لدى النقاد و البلاغيين العرب عن علاقة الوزن بالعاطفة أو الحالة النفسية للشاعر أو بعض المعاني، فإن هذه النظرة تستثمرها بعض النظريات الحديثة و لكن من خلال نقل دلالة المعاني المتحدث عنها في العروض كالحزن و الفرح واليأس و الانبساط و الاطمئنان... الخ إلى الحديث عنها في الإيقاع.

و من تلك النظريات الحديثة في تحليل النصوص الشعرية " نظرية تحليل الدوران في اعتمادها على فكرة أن الإيقاع تابع للتجربة التي يخضع لها الشاعر أثناء صياغته لشعره، فقد يكون الإيقاع هادئا مطمئنا موحيا بالسلامة أو الحزن أو الكآبة أو قد يكون متغيرا حادا، يوحي باضطراب النفس، بل قد يبدأ البيت بإيقاع هادئ مطمئن ،لا يلبث أن يتصاعد فيصير مفاجئا حادا. و قد يختلف إيقاع بيت عن آخر في قصيدة واحدة. و قد ارتبط ذلك بحالة انتظام عبارات البيت عروضيا، أي: بترتيب تفعيلات البحر الذي وردت عليه القصيدة، لكننا عند فض عقد البيت في حالة وجود جمل

---

(1): د. ممدوح عبد الرحمان ، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ص/12 ، 13 .

اعتراضية، لا نستطيع أن نرصد درجات التصاعد و الحدة و الانخفاض بين عبارات البيت الواحد أو بين بيتين أو ثلاثة،في حالة امتداد الجملة الشعرية و استطالتها،نتيجة تعلق قافية البيت بالذي يليه فهي ما يعرف باسم ظاهرة التضمين عند العروضيين "[1].

فالخصائص السابقة التي يمكن أن نلحظها في إيقاع النص الشعري من هدوء و اطمئنان أو تغيير حاد،يُكتشف على مستوى البنية العروضية و كيفية نظمها، حيث أن الاعتراض بين أجزاء الكلام يخلق صعوبة في تحديد الخصائص السابقة، أضف إلى ذلك تعلق معنى بيت بآخر و عدم استقلاليته في بعض الحالات.

و في الحقيقة أن التضمين-بالمفهوم العروضي- يطرح فكرة جديرة بالبحث و الاهتمام، سواء على مستوى البيت الواحد، من خلال تعلق الصدر بالعجز، أو على مستوى الأبيات على اختلاف عددها. فهذه المسألة تفتح مجالا للبحث في إيقاع الأفكار والمعاني.

فهذه الأخيرة من خلال خاصية التعلق، قد تشترك في بنى لغوية ؛أفعال أو أسماء، مما يجعل لتلك الظاهرة إيقاعا خاصا. كما أن تلك المعاني قد ترتبط ببعض الحروف مما يخلق انسجاما على مستوى التركيب و المعنى. أضف إلى ذلك أن تلك المعاني قد توزع في نوع معين من الأساليب، فيكون التضمين مثلا مجسدا في أسلوب الأمر أو النهي فيخلق ذلك الاجتماع في هذه الظاهرة الأسلوبية إيقاعا ذا أهمية معتبرة في الخطاب الشعري. وزيادة على ما سبق فإن معاني الأبيات قد ترتبط وفق ميكانيزمات معينة ،تسهم في بلورة التجربة الشعرية ،ومن ذلك السرد والحوار، مما يجعلهما ظاهرتين لافتتين للانتباه، فيخلقان مجالا آخر يصيران المتلقي أكثر تهيؤا و استعدادا للتجاوب و توطيد الصلة بينه و بين الخطاب من جهة، وبينه وبين المبدع، من جهة أخراة.

و لعل تفسير الإيقاع الشعري على أساس خصائص الهدوء و الاطمئنان أو الحدة في ارتباطها بانتظام عبارات البيت عروضيا، يثير قضية هي في حاجة إلى دراسة شاملة و عميقة؛ ذلك هل أن الزيادة أو النقصان في تكوين البينية العروضية ينجم عنه زيادة و نقص في المعاني التي تحملها تلك البنية؟ أم الزيادة و النقصان مرتبطان بالبناء اللغوي فقط؟. بمعنى فهل إذا استعملنا (مستفعلن) مثلا في وزن شعري، فإنها تفيد معنى معينا،بينما إذا استعملنا متفعلن أو متعلن (فعلن) أو مستفعلان أو غيرها من التفعيلات يكون لهذه الأخيرة دلالات.

و يذهب د. (ممدوح عبد الرحمن)إلى أن " البناء العروضي بمؤثراته الإيقاعية يعد أحد الأبنية لكنه يختلف عن البناء اللغوي ،في عدم دلالته وحده على معنى معين، إلا إذا ارتبط ذلك بالمادة اللغوية التي صيغت في قالبه. أضف إلى ذلك غياب أو زيادة أحد المكونات العروضية كالسبب أو الوتد أو الفاصلة ليس له أيضا دلالة مطلقة، ناهينا بغياب متحرك أو ساكن أو الاثنين معا، فإنه لا يمكن

---

(1): د. ممدوح عبد الرحمان ، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، ص /14.

أن نقدر أية دلالة، كما هو الحال في المكونات التركيبية، لكن بعض المحدثين في تحليل لبعض النصوص ربطوا بين غياب أحد هذه المكونات وبين دلالة بعينها مستمدين هذه الدلالة إما من المصطلح الذي وضع للظاهرة أو السياق العام للتركيب، عاقدين صلة بين ذلك و بين الموضوع الذي يعرض له النص "[1].

و على هذا الأساس تشكل التفعيلات ،بما يصيبها من زحافات و علل ،عناصر إيقاعية تساهم في تمييز إيقاع بيت عن آخر، إلا أن العناصر الإيقاعية لا تبقى محصورة في حدود الوزن و القافية و ما يعتري التفعيلات من زحافات و علل، بل يتعداها إلى " جوانب ذوقية يدركها من كان ذا حس موسيقي نام، و تمرس بالإيقاعات المنسجمة و الترنيمات المعبرة، و الأنغام الأصيلة و كل ذلك ذو علاقة بالفكرة و المعنى أيضا و بالصورة و الشعور، فضلا عن جرس الحروف، و الكلمات وما في ذلك من إيحاء و ظلال مختلفة"[2].

و عليه فإن البحث في إيقاع الخطاب الشعري، هو البحث في خصوصيات اللغة الشعرية و محاولة تفسير ما هو ظاهر أو خفي في تلك العلاقات." فالشعر كما يراه ما لا رميه هو التعبير باللغة البشرية و قد أرجعت إلى إيقاعات الأساس، إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود. بمعنى أن شرط الشعر ينبع من اكتساب لغته إيقاعا خاصا يتشكل من قوة الغموض في الطبقات العميقة للمعنى، تلك التي تحاول تفسير مظاهر الوجود تفسيرا شعريا، إلا أن دخول موسيقى الشعر بوصفها نظاما قائما على أسس و قواعد و قوانين منطقية و رياضية زاد من انتظام فعالية البنية الإيقاعية في النص الشعري، و فسر في الوقت نفسه إشكالية الغموض و القوة فيه، و نقلها من فضائها السحري الغيبي إلى حيث تشتغل أدائيا في بنية القول الشعري متجاوزة في ذلك الوظيفة التقليدية الصرف للإيقاع "[3].

و عليه فإن الإيقاع يكشف عن طبيعة العلاقة التي" تربط بين الجزء و الآخر، و بين الجزء و كل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي. و يكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني "[3].

---

(1): د. ممدوح عبد الرحمان ، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، ص/16 ، 17 .

(2): ينظر:د. محمود فاخوري ، في تقديمه لكتاب : أوزان الألحان بلغة العروض و قوائم القريض ، ص/14.

(3): أ.د. محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2001م ، ص/05.

و من الطرق التي يمكن أن يتوخاها الأديب لتحقيق إيقاع في خطابه، واحدة من ثلاثة: التكرار أو التعاقب أو الترابط[1]. و لا يقتصر فقط على الأشكال السابقة بل يتعداها إلى " التكرار المتسق أو غير المتسق لوضع أو مركز قوة، لمعنى أو حركة، و هو أحد أنواع الوحدة لأنه تركيز على حركة أو نغم أو لفظ معين يظهر في تناوب الحركة أو قواف متساوية... و يقوم جماله على لذة انتظار ما نستبق حدوثه "[2].

فالإيقاع إذا يترك لذة في المتلقي، و يخلق فيه نوعا من التشويق لمعرفة أكثر. و بذلك فهو يجعل المتلقي أكثر تهيئا و استعدادا ،بل أكثر تكيفا و استجابة و المعاني التي يتلقاها من جهة،ويفتح المجال واسعا للتخيل ،ومن ثم إثراء دلالات النص من جهة أخرى.

بمعنى أن الإيقاع " ذو قيمة خاصة من حيث المعاني التي يوحي بها. و إذا كان الفن تعبيرا إيحائيا عن معاني تفوق المعنى الظاهر، فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير لأنه لغة التواتر و الانفعال"[2].

و عليه فإن الإيقاع يعزز العناصر الأخرى التي يعتمدها الشاعر في التعبير عن تجربته. غير أن " هذه المهمة التي ينهض بها الإيقاع في تشكيل البنية الهيكلية للنص الشعري يجب أن لا تصدر عن حركة خارجية إنما تنبع من الداخل كحركة تعبيرية"[3].

و كما سبقت الإشارة إلى أن العناصر المشكلة للإيقاع، في الخطاب الشعري متعددة، و السؤال الجدير بالطرح: هل نكتفي بدراسة تلك العناصر على حدة دون ربطها بالسياق العام للنص؟ بمعنى: إذا كانت تلك العناصر تحمل إيقاعا خاصا يؤثر فينا؛ فهل ينبغي أن ننظر إليها كوحدات مجزأة منفصلة عن الإيقاع الكلي للنص؟.

إن ما يحققه الإيقاع، من تأثير في المتلقي، و إيحاء بالمعاني ، وتفسير كثير من العلاقات الغامضة، بين البنى اللغوية و العروضية، لا يتحقق إلا" بوصفه الكلي؛ بوصفه نظاما عاما في القصيدة" [4]. و ذلك راجع إلى خصوصية البنية الإيقاعية التي" تقبل التجزئة في شكلها و لكنها ترفضه في كليتها. فنحن نتأثر بالإيقاع جملة و ليس بالوحدات مجزأة، فاشتراط التوازن الكمي الهندسي المنتظم انتظاما حرفيا صارما لا يفسر حقيقة الإيقاع بقدر ما يجسدها التقابل و التناظر، المعاودة و المختلفة،الانتظام و البتر، لأن هذه التقابلات الثنائية هي التي تساعدنا على إدراك التخلخل النفسي

---

(1): أ.د.محمد صابر عبيد،القصيدة العربية الحديثة،ص/12.
(2): روزو غريب ، تمهيد في النقد الأدبي .نقلا عن المرجع السابق ، ص/ 12،13 .
(3): د. عزيز الحسين . شعر الطليعة في المغرب . نقلا عن المرجع السابق ،ص/13.
(4): أ.د. محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، ص/13

و الاضطراب العاطفي لدى الشاعر، و توحي بالضغط الداخلي لمخزون التفاعل الحيوي للمشاعر الإنسانية و الإحساس بالتجارب الشعورية"[1].

و على هذا الأساس كانت تلك التجزئة، لمختلف العناصر المشكلة للإيقاع الشعري، قصد فهمه و استيعابه في حدود تلك العناصر، و محاولة تفسيرها على مستوى أعلى و أوسع من خلال ربطها

بالسياق الكلي للخطاب الشعري، إذ يجب أن تنسجم تلك العناصر في إيقاعاتها مع الإيقاع العام للنص.

كما أن الحكم النهائي على بنية إيقاعية مجزأة يعقم النص، و لا يفسر بعض العلاقات الخفية الداخلة في تكوين معاني النص، كرؤية و تصور شاملين.

بدليل أن البنية الإيقاعية تتغير و تتجدد، وفي كل تجدد تكسب خصوصيات جديدة، فمثلا الأصوات حينما تتكرر في بنى معينة ،فإنها تحمل إيقاعا معينا، يكون له دلالة معينة، و نفس الأصوات إذا درست في بنى أخرى (كرد الأعجاز على الصدر أو السجع مثلا) فإنها تأخذ بنية إيقاعية مخالفة للبنى الأخرى، أضف إلى ذلك الاختلاف في دلالاتها. و بذلك تكون البنية الإيقاعية بنية متحركة تتميز بدينامية وحيوية؛ إنها بنية فعالة تثبت وجودها و تترك أثرها في كل موقع تحتله، و حتى إن اختفت في موضع فإن بنى إيقاعية أخرى تظهر، و معنى ذلك أن الصراع القائم بين البنى الإيقاعية قد ينهي إلى سيطرة بنية على أخرى و بذلك سيطرة دلالة عل أخرى، و هذا ما يفسر ظاهرة الصراع القائم على التآزر (الائتلاف) و التضاد بين البنى الإيقاعية لتجسد في النهاية الإيقاع العام للخطاب الشعري.

" فالشاعر يمر بجملة من الصراعات قبل و أثناء عملية الإبداع، هذه الصراعات التي تقوم بين الشاعر و واقعه الذي يعيش فيه، و منه يستقي تجاربه، و يرفضه و يسعى إلى تغييره، عبر رؤية أو موقف، يتحدد نتيجة مجموعة من الصراعات منذ نشأته و مع وضعه الطبقي" [2]. أضف إلى ذلك صراعه مع" مجمل التقاليد الشعرية التي سبقته و تعاصره، ... و أخيرا صراعه مع اقتناص التجربة الفنية التي لابد أن تتمتع بالصدق والعمق"[3].

---

(1): د. عمران الكبيسي، (أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر) ، الأقلام ، العدد (01) ، 1990م.نقلا عن: المرجع السابق ، ص / 13 ، 14 .

(2): عبد المحسن طه بدر ، الروائي و الأرض . نقلا عن د. سيد البحراوي .العروض و إيقاع الشعر العربي ، ص/134.

(3): د. سيد البحراوي ،العروض و إيقاع الشعر العربي ، ص/134.

و بناء على هذا الأساس طرحت إشكالية إيثار الشاعر لإيقاع ما على إيقاع آخر، فهل يكون نظم القصيدة على بحر من البحور الستة عشر، يعود إلى مسائل نفسية أم ثقافية؟ أم يعود إلى مسائل تعليمية أم إيداعية؟ و هل يخضع ذلك الإيقاع إلى عملية استحضار لإيقاع قصيدة سابقة، قد يكون المبدع تأثر بها؟ أم أن العملية تخضع للإلهام في بداية الإيقاع فيتجسد ذلك عن الخاطر أثناء النظم، و بذلك نبعد أي تأثير خارجي في عملية الإيقاع؟ (1).

و يرى د. (عبد الملك مرتاض) أن ما تكتسبه النصوص الشعرية من تبنك و خلود، راجع إلى مسألة النسج الشعري، بينما المضمون يفقد من وهجه و عنفوانه كلما مر الزمن عليه، و ما كان نيل المضمون ليشفع للشعر إذا كان النسج فيه رديئا.(1)

و خلاصة قوله في هذه المسألة هو " أن اختيار الإيقاع، و هو مشكل هام في تركيبة الخطاب الشعري لا ينبغي له أن يخضع لاختيار خارجي، و إنما يكون متولدا،... عن اللحظة التي تكتب فيها القصيدة، و عن مدى نتق قريحة الشاعر و عظمة عبقريته في التفرد و الابتكار".(1)

و عليه فإن الإيقاع في الخطاب الشعري يخرج عن مفهوم المحاكاة و التقليد" فلكل قصيدة إيقاعها الخاص المتميز عن القصيدة الأخرى للشاعر نفسه و في إطار الشكل نفسه".(2)

كما أن مسألة الإيقاع، في علاقتها بالمضمون، قد أثيرت حديثا ،محاولة تقديم تفسير آخر لما قدمه (حازم القرطاجني) في حديثه عن علاقة الوزن بالمعنى.

فمسألة تأثر الشاعر بقصيدة أو بأخرى" حفظها أو قرأها أو سمعها حديثا فأثرت فيه فجرى شعره على إيقاعها من حيث يشعر أو لا يشعر. و هذه المسألة يجب أن تدرس في إطار التناصية قبل أن تدرس في الانعكاس النفسي، ذلك بأنه لا أحد قادر على الإفلات من تأثير القراءات التي تمارس تأثيرها عليه لدى تجسيد الإبداع الأبيض الكامن في نفسه على الطبيعة إلى إبداع أسود، أو حقيقي، حيث يخرجه إلى المتلقي و يبثه إليهم بثا"(3).

و كما طرحت الأسلوبية إشكال علاقة الأسلوب بصاحبه، من خلال تعرضها لمفهوم " الأسلوب هو الرجل"؛ بمعنى يكشف عن طريقة تفكيره و رؤيته،و ينم عن ذوقه، و يحيل إلى مراجعه و مصادره التي تكشف عن دواعي الإبداع؛ أو بمعنى آخر يكشف الأسلوب عن شخصية صاحبه، و يعد مرآة لعقله.

---

(1): د. عبد الملك مرتاض ، الأدب الجزائري القديم – دراسة في الجذور– دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع،الجزائر،2003م ، ص/204 ،205.

(2): د. سيد البحراوي ،الإيقاع في شعر السياب ،مطابع الوادي الجديد،القاهرة، 1996م ، ص/05.

(3): د. عبد الملك مرتاض ، الأدب الجزائري القديم ، ص/246.

نجد هذا المفهوم قد طرح في ربط الإيقاع بصاحبه، "فليس الإيقاع مجرد تلاعب بالمقاطع، إنما هو يعكس الشخصية بطريق مباشر، و هو لا يمكن فصله عن الألفاظ التي تكونه و النغم المؤثر في الشعر لا يصدر إلا عن دوافع، قد انفعلت انفعالا صادقا و لهذا فهو أدق على نظام النزعات"(1).

غير أن النظرة المختلفة لحقيقة الإيقاع و للعناصر المشكلة له و لكيفية دراستها، جعل من السيميائيين، من يعتبره شكلا بعيدا عن الدلالة الصوتية، و بذلك يصير الإيقاع شكلا مرئيا نلحظه بالعين المجردة في الخطاب.

فالإيقاع في التصور السيميائي " يعد شكلا داليا بحيث يبعد الإيقاع من ارتباطه بالدال المصوت، مما يسمح بإلحاق هذا الإيقاع بالسيميائية البصرية مثلا، كما يمكن عزله عن الارتباط بالدال من حيث هو أمر مفض إلى إمكان إيجاد إيقاع على مستوى المضمون"(2).

وبذلك يفصل السيميائيون بين الصوت وجوانبه الدلالية التصورية أو الإدراكية ،باعتبار أن الإيقاع دال يمكن يلاحظ في الخطاب الشعري بحاسة البصر، و ما علينا إلا أن نترصد أماكن وجوده و محاولة

اكتشاف دوره في ذلك المكان و إيجاد علاقة تربطه بالمكان الأول الذي ورد فيه.

كما أن إمكانية تحقق الدلالة ،على مستوى المضمون، بمعنى أنه من الممكن الاستغناء عن الدال في تصورنا للإيقاع، من خلال أن هذا الأخير يمكن أن يدرك من خلال معاني النص.وفي هذا التصور إقصاء للمعاني المعجمية والدلالات الاجتماعية التي تحملها اللغة.

و ما يمكن قوله إن الإيقاع في ارتباطه بالدال المصوت لا يمكن إهماله، مهما تعددت عناصر الإيقاع في الخطاب الشعري، لأنه كما سبقت الإشارة إليه في عناصر سابقة – الصوت كمؤثر إيقاعي – لا يمكن إهمال الدلالة الصوتية، سواء المرتبطة أصلا بطبيعة الصوت الذي يحيل إلى معنى بعينه، أو من خلال ما يؤديه من معان إيحائية، نستنبطها من السياق الذي ترد فيه تلك المصوتات.

كما أن عزل الإيقاع عن الدال ،باعتبار إمكانية إيجاد إيقاع على مستوى المضمون، يسقط أهمية الدال في علاقته بمعناه، و كأن المعاني تصير شيئا خارجا عن العلامة اللغوية.

بمعنى أن هذه النظرة تفصل الدال مما يشير إليه و عليه تصير " الأفكار التي تدور في أذهاننا تملك وجودا مستقلا، و وظيفة مستقلة عن اللغة، و إذا قنع كل منا بالاحتفاظ بأفكاره لنفسه كان من الممكن الاستغناء عن اللغة، و إنه فقط شعورنا بالحاجة إلى نقل أفكارنا الواحد إلى الأخر الذي يجعلنا نقدم دلائل (قابلة للملاحظة على المستوى العام) على أفكارنا الخاصة التي تعمل في أذهاننا"(3).

---

(1):ريتشاردز ، العلم و الشعر. نقلا عن: أ.د. عثمان موافى ، في نظرية الأدب – من قضايا النثر والشعر في النقد العربي القديم–،الجزء الأول، دار المعرفة الجامعية للطبع و النشر و التوزيع، الإسكندرية، 2004م، ص/90.

(2): د. عبد الملك مرتاض ، الأدب الجزائري القديم ، ص/200.

(3): د. أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، ط(03) ،عالم الكتب،القاهرة، 1992م ، ص/57.

و من خلال ما سبق من حديث عن الإيقاع و عن عناصره و كيفية تحسسه و رصد مختلف ظاهراته، يتضح لنا أن للإيقاع وظائف و قيما متنوعة بتنوعه. فمنها الجمالية، و التأثيرية، و التعبيرية و الإيحائية،و التفسيرية البيانية،والتبليغية،والتربوية.

" و القيم الجمالية قيم كيفية بالدرجة الأولى و هي ذات صبغة وجدانية روحية و هي لطائف و بدائع يصعب تحديدها بالعقل و تكسد في سرقها بضاعة الفكر و الوجه لمن أراد أن يدركها أن يتسلح لها بحساسية مرهفة و ذوق فائق و قدرة فعلية على الشعور بدقائق الجمال"(1).

كما أن الانسجام والاتساق في إيقاعات النص تتحقق بفعل تآلف جميع عناصره في ظل تنوع العلاقات الكائنة بينها،وفي ظل النظام المشكل لها والحركة المتحكمة فيها .ذلك أن " تناسب الإيقاع مستفاد من تناسب العناصر في وزنها و حركتها و شكل نظامها... فإذا كانت العناصر الإيقاعية بهذه الصفة من الانسجام و التآلف و لم تكن قلقة في أماكنها أو متنافرة من بعضها ظهر كل منها بفضائله و مزاياه و تكاملت المزايا و الفضائل و المحاسن و تألف من كل ذلك موكب للفتنة تتجانس فيه الأضداد و تتقارب فيه الأبعاد فيصغي كل على كل من جماله و يفوز كل على كل في مجاله... تلك هي القيمة الجمالية و ما يتميز به الإيقاع الفني على الإيقاع الميكانيكي من الحرارة و الجمال... ثم إن للإيقاع القدرة على التعبير و التصوير و التأثير".(1)

وباعتبار الخطاب الشعري بنية دالة قوامها الحركة، فإن الإيقاع هو المسؤول عن كشف تلك الحركة و نقلها للسامع، و عليه فالإيقاع هو" الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي و حدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، و تختلف تبعا لعوامل معقدة"(2).

و لما كانت البنى الإيقاعية بنى دالة متحركة؛ بمعنى قائمة على أساس الصراع – كما سبقت الإشارة إلى ذلك– فإن مهمة الإيقاع " هي أن يدرك مجموعة الصراعات في داخل النظام الإيقاعي المعقد... و عليه يبدو الإيقاع في النهاية أمام القارئ شيئا ماديا محسوسا يعلن له أن الذي أمامه قصيدة من الشعر، و أنه –الإيقاع– هو الذي نظم هذا الفيض من الأصوات و المعاني و قر الشاعر و قصيدته إليه" (1)

كما أن الإيقاع يكشف عن معان مختفية لم تكن لتظهر لولاه، و على هذا الأساس يشبه الإيقاع المجاز في الشعر فكلاهما يخيل.(1)

---

(1): محمد العياشي ، نظرية إيقاع الشعر العربي ، ص / 68 ، 69.

(2): د. كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص /230 ، 231.

الفصل الخامس

الإيقاع الصوتي

1) بين الإيقاعين العمودي والأفقي
2) ظاهرة التنغيم
* تنغيم التعجب
* تنغيم الاستفهام
*جدول الاحصاء
*ملاحظات ونتائج

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الدراسة التطبيقية

الفصل الخامس

الفصل السادس

الفصل السابع

الفصل الثامن

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

و يذهب (أر نولد ستاين) إلى أن البناء الوزني لا يشبه الاستعارة فقط، بل هو مفتاحها. و يماثل الشكليون الروس بين الإيقاع و الصورة، في كونه كاشفا عن النمط التحتي للحقيقة العليا. [1] و بذلك " فإن الإيقاع يحيل إلى دلالات بسيطة و أخرى عميقة، فقد يبدو صدى لمعنى القصيدة. و يطرح معان و تفسيرات و ظلال للمعنى"[1].

و يتسم الإيقاع بسمة الإشارية –نسبة للإشارة– و لكن تلك الإشارة " ليست بسيطة بل هو نظام إشاري مركب و معقد، مكون من العديد من الإشارات، بل إن كل عنصر من عناصره هو في حد ذاته نظام إشاري مكون من إشارات هي مفرداته، و نتيجة لذلك فإن الدلالات التي يعطيها الإيقاع ليست بسيطة و لا متفقا عليها، إن الإشارات الشعرية إشارات إيقونية "iconic" أو تصويرية، أي أنها متعددة الدلالات، مكثفة المعاني من ناحية و لا تؤدي معانيها بشكل مباشر من ناحية أخرى"[2].

و بناء على هذا الأساس المفضي إلى اعتبار الإيقاع شبكة من العلاقات المنظوماتية، وجب عدم الاقتصار على الأصوات و المفردات و التراكيب بما تحمله من دلالات في دراسة الإيقاع الشعري، لأن التجربة الشعرية تستمد روحها من عناصر عديدة لها صلة بالبيئة و التنشئة وغيرها من"... المجالات الحضارية و الثقافية لكل من الباث و المستقبل، فنظرية الإيقاع في اللغة الشعرية يجب أن تحتوي على العناصر اللسانية و النفسية و الثقافية للكتابة و القراءة. و هو ما يجعل بعضهم يعرف الإنسان بأنه حيوان إيقاعي"[3].

فالإيقاع بما يمتاز به من خصوصية على مستوى الأنظمة الإشارية الداخلة في تكوينه " إنما يعكس الظروف الاجتماعية التي يتخلق فيها، لأن الإشارات لا تنفصل إطلاقا عن الوضع الاجتماعي التي هي جزء منه كما هو الأمر بالنسبة للغة"[4].

---

(1): د. سيد البحراوي ،العروض و إيقاع الشعر العربي ، ص/134 ، 135.
(2): م.ن ، ص/136.
(3):توفيق الزيدي ، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث في العراق (رسالة ماجستير مخطوطة ، 1989م)، نقلا عن: أ.د محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، ص/15.
(4):باختين ، الماركسية و فلسفة اللغة . نقلا عن: د. سيد البحراوي ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، ص/137.

1) بين الإيقاعين العمودي والأفقي:

و نقصد بالإيقاع العمودي الظاهرات الإيقاعية المنتجة وفق آلية وحركة علوية تصاعدية، أو سفلية تنازلية، سواء داخل البيت الشعري أو بين الأبيات الشعرية. مما يجعل تلك الظاهرات مدركة بالسمع أو البصر أو الذوق والإحساس. و عليه فإن من تلك الإيقاعات ما يكون ظاهرا يشغل حيزا في النص الشعري، و منها ما يكون مخفيا تبرره و تحيل إليه بنى إيقاعية واردة في النص الشعري.

و نقصد بالإيقاع الأفقي ما ينتج من إيقاعات في حركية خطية أمامية داخل البيت الشعري. كما أن تلك الحركة قد تعلو (تصعد) قليلا و قد تهبط أي تنحرف وتغير مسارها نحو الأسفل.

كما أن الإيقاع المتحدث عنه هنا، و المتعلق بتلك الهندسية الأفقية أو العمودية، يتعلق بحروف المد أو ما تعرف بـــ:" الأصوات اللينة؛ أو الأصوات الطليقة؛أو المصوتات؛أو حروف العلة؛أو الأصوات الصائتة؛أو الصوائت؛أو الحركات؛أو الطليقات؛أو الأصوات المتحركة؛ أو التوابع؛ أو المتحركات."[1] و كذلك ما يتعلق ببعض الحروف الأخرى كأدوات الربط سواء داخل الأبيات الشعرية أو بينها، إضافة إلى الصوامت والصوائت،وما يفسر الحركة الإيقاعية لتلك العناصر من ظاهرات متنوعة.

1)الإيقاع المزدوج المشدود النهاية:

إن النوع السابق من الإيقاع يظهر بشكل واضح في المقطوعة الأولى [01–10]. فبقراءتنا للبيت الأول منها ،نحس بمد ناجم عن بعض المكونات ،على اختلاف طبيعتها ،بين حروف و أسماء وأفعال .ويتضح ذلك في قول(مفدي زكرياء):

جزائر يا مطلع المعجزات ويا حجة الله في الكـــــائناتْ

و يا لوحة في سجل الخلود تموج بها الصور الحالماتْ [2]

فالإيقاع الأفقي ناجم بفعل الاستطالة في الفتحة الطويلة في كل من (جزائر – يا – المعجزات)– في صدر البيت الأول و في (يا – الله – الكائنات) في عجز نفس البيت. كما يحدث ذلك الإيقاع بفعل الضمة و الكسرة الطويلتين في كل من: (في – الخلود – تموج) في البيت الثاني.

---

(1): د. عبد القادر عبد الجليل ، هندسة المقاطع الصوتية و موسيقى الشعر العربي ،ط(1)،دار صفاء للنشر و التوزيع ،عمان ،1998م– 1419ه) ، ص/38.

(2):مفدي زكرياء ،إلياذة الجزائر، تقديم د. محمد عيسى و موسى، مراجعة د. محمد بن سمينة ، مؤسسة مفدي زكرياء و الديوان الوطني لحقوق المؤلف و الحقوق المجاورة ، الجزائر 2004م ، ص/39.

كما أن توالي الحركات القصيرة من كسرة في كل من: (في – سجل – الخلود) قد شكل في اتحاده مع الحركات الطويلة هبوطا في مسار التدفق الأفقي، مما يجعله ينحرف قليلا عن الأفقية المستوية (في سجلِّ الخلودِ) .

إن المكونات السابقة (جزائر – يا – الله ــ الكائنات) شكلت في ذات الوقت إيقاعا أفقيا لكن لا يتعلق بكيفية الأداء المتعلقة بحركة صاعدة نحو الأعلى،بفعل طول المدة الزمنية للحركة الطويلة، و إنما تشكل بفعل التموقعات التي احتلتها كل كلمة من الكلمات السابقة ،ومجيئها على مسافات متباينة ،إذ تدنو في بداياتها،ثم تبتعد قليلا نهاياتها.

وقد ساهم في تعزيز الحركة الأفقية بعض العناصر ، مما قوى شدها إلى الأمام ،وجعل اتجاهها يتضح. من ذلك حروف الربط ، كالواو في قوله:

و يا للبطولات تغزو الدنا و تلهمها القيم الخـــالدات (1)

و الفاء في قوله:

و أسطورة رددتها القرون فهاجت بأعماقها الذكريات (1)

و بالإضافة إلى وظيفة الربط بين شطري البيت، فقد شكلت حروف الربط إيقاعا أفقيا من خلال التوارد في كل من بداية صدر و عجز البيت الشعري.

كما تؤدي ظاهرة التضمين الداخلي في البيت الشعري –كخاصية جمالية – دورا في تجسيد الحركة الأفقية و شدها إلى الأمام. من ذلك قول الشاعر:

و يا قصة بث فيها الوجود معاني السمو بروح الحياة

و يا صفحة خط فيها البقا بنار و نور جهاد الأباة (1)

وإذا كان التضمين بالمفهوم العروضي هو: "أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها"(2).أو كما ذهب إليه كل من (الجوهري) و(الزبيدي) في قولهما "والمضمن من البيت ما لا يتم معناه إلا بالذي يليه".(3)

---

(1):مفدي زكرياء ،إلياذة الجزائر،ص/39.

(2):ابن رشيق القيرواني العمدة في صناعة الشعر ونقده،الجزء(1)،ص/171.

(3):أ. د. أحمد حسن حامد ،التضمين في العربية،بحث في البلاغة والنحو،ط(1)، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الدار العربية للعلوم،بيروت، لبنان،ص/34،35.

فإننا نلاحظ في الأبيات السابقة أن التعلق بين المعاني كان داخليا ،أي بين شطري البيت الواحد ،مما حقق استمرار التدفق الشعوري في حركة أفقية متسجم و استرسال الوصف المجسد في مناجاة الشاعر للجزائر،من خلال نعوت ، كشف عنها المنادى في حركة عمودية(مطلع،بسمة ،لوحة،قصة،صفحة،البطولات،أسطورة،تربة).

كما أن الروابط التي تواجدت بكيفية معينة، في بداية صدر وعجز كل بيت شعري، قد شغلت حيزا في النص و شكلت هندسية معمارية شاقولية، ومن ثم اكتسبت دلالة مرئية في النص الشعري.

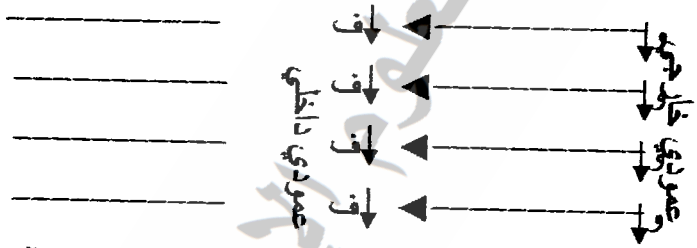
حيث تتوالى الواو و حرف النداء "يا" – بما تحمله هذه الأخيرة من مد – وفق تنظيم معين من خلال التموقع في:

- عجز البيتين [1 ، 2].
- بداية الأبيات [2 ،3، 4، 5، 6، 8].
- و تردد الواو بمفردها في كل من الأبيات [7، 9، 10].
- و تتقابل كل من الواو و الفاء في كل من الأبيات [7، 8، 9، 10].

ويتضح ما سبق ،في قول الشاعر:

و أسطورة رددتها القـــرون فهاجت بأعماقها الذكريات
و يا تربة تاه فيها الجـــلال فتاهت بها القمم الشامخات
و ألقى النهاية فيها الجمـــال فهمنا بأسرارها الفـــاتنات
و أهوى على قدميها الزمان فأهوى على قدميها الطغاة

ويمكن تمثيل الحركة الناجمة عن الروابط (حروف العطف)،بالشكل الآتي:



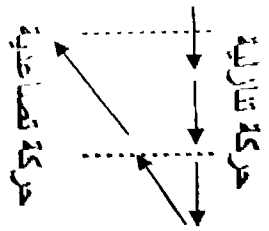
كما أن كل من الحركات الطويلة و القصيرة في تآزرها قد شكلت في النهاية إيقاعا عموديا تصاعديا (نحو الأعلى)، كما أن الإيقاع العمودي النازل (نحو الأسفل) بفعل الانتقال في القراءة يعيدنا بفعل ما فيه من فتحة طويلة إلى المكان الذي غادرناه أثناء انتهاء القراءة؛ فإذا قلنا:

و يا بسمة الرب في أرضه ——

و انتقلنا في حركة تنازلية:

و يا لوحة في سجل الخلود ——

فإننا نعيد الصعود بمجرد قولنا " ويا"، في (ويا لوحة)". وبذلك تتناوب الحركة التنازلية و الحركة العمودية التصاعدية ،لتتبادلان أداء الدور.



و ذلك ما يزيد الحركة الإيقاعية حيوية و ديناميكية ،بجعلها تتميز بخاصة التوليد؛ أي حركة داخل حركة أخرى.

إن الإيقاعين السابقين – الأفقي و العمودي- يتآزران فيشكلان إيقاعا عموديا تصاعديا (نحو الأعلى) غير مطلق؛ فهو مشدود بقوة نهائية تشكل مركز تفريغ وقوة ضاغطة في النهاية.

كما أن ذينك الإيقاعين يتعززان، في بعض الحالات ،بقوتين متجانستين؛ بفعل توارد فتحتين طويلتين في الكلمة الواحدة. فمن ذلك (الكائنات – الحالمات – الخالدات – الشامخات- الفاتنات)، بينما تكون بعض الكلمات متوفرة على قوة واحدة من ذلك (القسمات ، الحياة – الأباة – الذكريات – الطغاة).

ويمكن القول أن توزيع القوة بذلك النظام : قوتان – قوة – في الإيقاع العمودي التصاعدي قد خلق انسجاما في تلك الإيقاعات، و جعلها قوة داخل قوة كما كانت حركة داخل حركة.

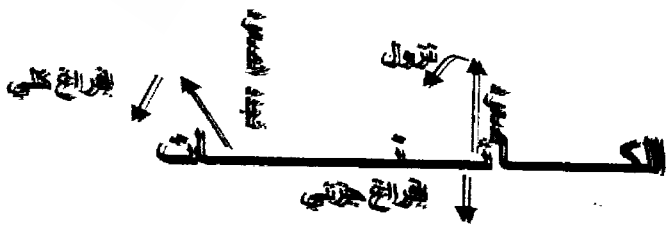
فالإيقاع العمودي المتكون من قوتين متجانستين، يعد إيقاعا مزدوج القوة، إلا أنها- كما أسلفنا الذكر – غير مطلقة بل هي مشدودة و مقيدة؛ فهي تمتد ثم تعود لتسقط بقوة ضاغطة تفرغ كل ما تجمع في مرحلة الصعود. و ذلك ما يوضحه المخطط الآتي:

الكـــائـــنـــات – الحـــا لـــمـــات

إن الشكل يدل على إفراغ القوة الصاعدة، مع فعالية السقوط؛ بمعنى أن هناك ضغطا قويا على التاء مما يجعلها حية و متحركة بالرغم من سكونها؛ فالسكون على التاء ليس عدما لفعالية الحركة،بل إنها تترجم صدى القوة التي تلقتها، بفعل تجمع قوة المد المفرغة فيها، مما يجعل أثرها يبقى أكثر في أذن المتلقي.

إن كيفية سقوط تلك القوة و إفراغها في حرف التاء، موجودة في نفس الكلمات التي اشتملت على إيقاع مزدوج، و لكن بقوة أقل ضغطا ،يتم فيها التقليل من قوة الصعود الأولى، لتعيد الانطلاق من جديد.

و يتجلى لنا ذلك في كل من الهمزة و اللام في كلمتي: الكائنات و الحالمات. فجزء من القوة الكامنة في الفتحة الطويلة الأولى يفرغ بفعل استرجاع النفس، في الهمزة و اللام لتزداد قوتها من جديد في المد الموجود في كل من النون و الميم ليفرغ مجتمعا بصفة نهائية في التاء.



إن الإيقاعات التي شكلتها المصوتات سابقا ــ خاصة الفتحة الطويلة ــ قد أوحت بمناجاة الشاعر لوطنه الجزائر الذي ملك عليه نفسه ووجدانه فراح يهتف باسم الجزائر ويبحث فيما اختزنته الذاكرة وسجله التاريخ عن كل معنى وكل لفظ يمكن أن يعبر عن عظمة ذلك الوطن بما أودعه الله فيه من جمال ساحر وبديع صنع وما حققه فيه الشعب الجزائري من نصر بتأييد من الخالق تعالى كل ذلك في علاقته بما حمله الشاعر من رؤية خاصة لما تمثله الجزائر في نفسه .

فكلمة جزائر ،في مطلع المقطوعة الأولى ،قد ألقت في الحس وقعا خاصا ؛ انه وقع تشكله دلالات عدة ،يفيض بها التصور ويجليها الإحساس .ومن تلك الدلالات ما يشترك فيه المتلقي والمرسل على حد سواء؛ فهي تعني الانتماء والهوية، كما تعني ذلك المكان المرسوم بحدود جغرافية معروفة.ومن الدلالات الخاصة ما تمثله الشاعر في ذاته واستأثر به، ليفصح عنه من خلال مناداة ومناجاة .

فقد راح الشاعر يخاطب الجزائر ويناديها،ليبلغها ويبلغ عنها رسالات عديدة ،عساها تجيب.لقد كانت تلك الرسائل مشفرة ومخفية وبعيدة الغور، بُعد وعمق التاريخ والحضارة الجزائرية فكانت الإيقاعات المجسدة، في حروف المد ،تعبيرا عن ذلك الامتداد والاستغراق، أو قل إنها رحلة يستقصي الشاعر مختلف محطاتها، أوإنها قصة يضطلع بأحداثها بطل هو الجزائر.

إن الدلالات التي حملتها رسائل الشاعر المخفية والتي كشفت عن العلاقة التي تربط الشاعر بوطنه، قد جسدتها أيضا خصائص أسلوبية؛ منها النداء المضمر الأداة، في مطلع الإلياذة ،وتكرار حرفه ،فيما تبعه من أبيات .فحذف أداة النداء في المنادى "جزائر"، قد كشف عن ذوبان الشاعر وتفانيه في حب وطنه ،فهو قريب منه، بل لصيق به، إنه جزء لا يتجزأ منه. فلا يشغله عن وطنه شيء، مهما بعد عنه أو قرب.

ولذلك نجد الشاعر يفتش في صفحات ذاكرته، وينصت لنبضات قلبه، ليسمع ما توحي إليه من كلمات، فيوقع بها رسائله.ومن هنا كان الامتداد العلّوي، في الإيقاعات،فكرا سابحا،يبحث وينتقي، في ذات الوقت،أعمق الدلالات التي تعبر عن عمق حبه للجزائر وعن عمق تاريخها وحضارتها.

فقد كانت الإيقاعات العمودية تجسيدا لصراع ونضال الشعب الجزائري وتعبيرا عن الشموخ والرفعة والعلو ،في مقابل امتداد عهد الاحتلال والطغيان والاستعباد والقهر. ومن هنا كانت الإيقاعات الممتدة دلالة على امتداد الصمود والمقاومة ورفض الخنوع والاستسلام.ولعلها معان يدركها كل من يدرك معنى الانتماء والتضوع بطين زكية طاهرة؛ إنها طين الجزائر.

إن الدلالات التي كانت مجتمعة في لفظة جزائر في مطلع الإلياذة قد تم الإفصاح عنها وتوزيعها ،عبر الأبيات الموالية، في ألفاظ تتضمن ما هو موجود، في اللفظة السابقة .فكانت الجزائر مطلع المعجزات ،حجة الله...بسمة الرب...وجهه الضاحك...لوحة،وقصة،وصفحة ،وبطولات ،وأسطورة،وتربة،وبدعة الفاطر،وبابل السحر ،وجنة ،ولجة،وومضة،وثورة،ووحدة،وهمة،ومثلا،وحكاية حب،وعروس الدنا،والجنان ،والحنان،والسمو.

ومن خلال ما قام به الشاعر، من عملية الإفصاح والإقرار بدلالات، تتنوع علاقاتها بلفظة (جزائر)، يمكن أن نجد انسجاما، بين الإيقاعات العمودية الممتدة نحو الأعلى،وخاصية العودة فيها وانتهائها بقوة مضغوطة، وبين ما قام به الشاعر؛ فكأن العودة في الإيقاعات، هي إثبات لما ذهب الشاعر، يفتش عنه من دلالات، أو هو تأكيد لحضور غائب، ثم استمرار وجوده .

إن هذه الخاصية قد جسدتها بعض الأصوات، في لفظة جزائر ذاتها ،فالفتحة الطويلة قد اتفقت وخاصية الامتداد في الإيقاعات والبحث عن الدلالات .

كما أن الراء، بما حملته من خصوصيات الجهر، كانت إيذانا مسبقا بما أراد الشاعر أن يجهر به من معان، تبناها في لفظة جزائر. كما أن الضمة القصيرة في الراء أيضا، كانت بمثابة موجه يلفت النظر إلى ما بعده ،أي إلى بداية الإفصاح عما هو متعلق بالجزائر.

وتتآزر بعض الظاهرات الإيقاعية الأخرى، في تحقيق تأكيد الدلالات السابقة ،منها التكرار الحاصل في حرف النداء "يا"، وتماثل أو تقارب صيغ بعض الألفاظ فيما سبق، كمجيئها على صيغة فَعلة أو فِعلة أو فُعلة ،كما في حجة، بسمة، ، قصة ،صفحة، تربة، بدعة، روعة ،ومضة، ثورة وحدة...وغيرها من الألفاظ.

فتكرار حرف النداء كان تأكيدا على استمرار المخاطبة والمناجاة ،ومن ثم تأكيد على حضور الجزائر ،في كل لفظة مما سبق، وإن لم تذكر بلفظها الصريح، وهذا أيضا يكشف عن مكانة الجزائر لدى الشاعر، فقد كانت كالنفس الذي يرافقه ولا ينقطع عنه.

كما أن تأكيد الدلالات، بفعل الصيغ السابقة، لم يبق محصورا في تكرار تلك الصيغ ،على مسافات معينة ،بل نجدها قد حققت خاصية التأكيد،بفعل عناصر صوتية كامنة فيها .فمثلا كلمات بسمة ،لوحة،صفحة...اشتملت على صوامت (السين، الواو، الفاء). اذ كان السكون فيها- الصوامت - مرتكزا أوليا، ليتم بعده الاستئناف والانطلاق بسرعة أكثر، جسدتها الفتحة القصيرة،في كل من الميم والحاء،فيما سبق من الكلمات، لتثبت تلك القوة في ظاهرة صوتية أخرى،هي التنوين في أواخرها ،فيخلق بذلك التنوين رنينا، يؤثر في السامع ويشد انتباهه أكثر للنص.

ومما يلاحظ أيضا حول الإيقاعات العمودية ،المكونة بفعل العناصر السابقة ،أنها تشترك في دلالة أخرى؛ إنها الدلالة الدينية .فالمصوتات وحرف النداء "يا"، قد أوحى كلاهما بالمناجاة والمناداة وكأن الشاعر يسبح أو يتعبد أو يتغزل بمعشوق ،محاولا إبراز محاسنه ومفاتنه التي أودعها الله فيه، فأحسن خلقه وتصويره.

فكذلك نجد من التراكيب، ما اشترك في الدلالة السابقة، منها (مطلع المعجزات)،(حجة الله) (بسمة الرب)، (بدعة الفاطر)،(روعة الصانع القادر...الخ)

إضافة إلى ما سبق، فإن صوت التاء في القافية ،وتوزيعها داخليا بطريقة منتظمة، وما تتمتع به من خصائص الهمس، قد جعلها تتفق ومعاني التعبد والمناجاة التي تقتضي نوعا من الخشوع .وإن دل هذا ،فإنما يدل على براعة الشاعر ومهارته الفنية، في توظيف الجمال الطبيعي لخلق جمال فني .

(فمفدي زكرياء) أراد بالنظرة السابقة أن يجعل للجزائر ما يحقق البقاء والخلود، وما يفسر التجدد والميلاد المستمر ، من حيث جليل التضحيات التي كانت عملا في سبيل الله ،ومن حيث جمال الجزائر في ربطه بقوة أزلية، يتجدد اعترافنا بها، كلما جددنا النظر في ملكوت السماوات والأرض.

ولعل ما سبق يكشف عن خصوصية من خصوصيات شعر (مفدي زكرياء) في تصويره للاماكن فقد"...طبعت بطوابع نلمح فيها الأمل والرغبة الجامحة، في تحقيق الوجود الأبدي والتخلص من القيود،وإذا ما حاولنا حصر مظاهر الإشراق فإننا نجدها متضمنة في الوصف الكوني وفي اعتماد ألفاظ وصيغ تعبيرية، تتسامى إلى واجهة القيد الإنساني لنشدان السعة والصفاء .ولقد ظهر هذا في إضفاء صفة الخلود على المكان المنقول إليه ،وفي ذكر عناصر الكون كالشمس والنجوم والقمر والإشارة إلى الأمكنة ذات البعد الديني كالمحراب والمعبد ومهبط الوحي ،وكذا أمكنة العالم الأخروي وبالتحلل من القيود الدنيوية وو نتيجة لتضحيات المجاهد والمكافح لألوان القهر..."(1)

إن طريقة مفدي زكرياء في تصويره للأمكنة بالكيفيات السابقة تعد عنصرا من عناصر التجديد في شعره ،وبذلك"جمع مفدي زكرياء بين الطابع التقليدي لمدرسة الإحياء والطابع الوجداني لمدرسة أبولو ،وبيدو الثاني في تجديد النسيج والمفردات اللغوية والصورة التشكيلية الحديثة المستمدة من خصب المخيلة ومن توظيف بجليات الطبيعة ،وقد أعانه على هذا التوظيف سحر الطبيعة في الجزائر سواء في الصحراء و في الجبال والسهول والشواطئ ،فقد خلبت لبه فاصبح وأمسى يتأمل في تجلياتها المختلفة باختلاف الأوقات ،وكأنه عابد في محراب أو عاشق يغني لمحبوبته في ضوء القمر،أو أحد شعراء التروبادور الذين يتجولون بين بساتين الطبيعة وهم يحملون قيثارتهم وينشدون بها ومن ثمة تراه حتى في قصائده الحماسية يستعمل صورا من وحي الطبيعة الجزائرية."(2)

إن النوع السابق من الإيقاع قد ورد في الإلياذة بنسبة(17 %) و ذلك في المقطوعات [01-20-32-34-38-41-42-46-50-58-63-66-90-91-92-94-100]. مع وجود بعض العناصر الجديدة في تشكيل ذلك النوع من الإيقاع.

---

(1)د.محمد رمزي،(جماليات المكان في شعر مفدي زكرياء)،مؤسسة مفدي زكرياء ،مفدي زكرياء في حنايا الجزائر،ص186.

(2)د.حسن فتح الباب ،(مفدي زكرياء رائد مدارس التجديد الشعري في الجزائر: مدرسة الإحياء، مدرسة الديوان ،مدرسة أبو لو). مؤسسة مفدي زكرياء ،مفدي زكرياء في حنايا الجزائر، ص/135.

فالإيقاع المشكل في المقطوعة(20)، قد ارتكز في عموديته – علاوة على حروف الربط و المتمثلة في الواو و الفاء– على تنوع حروف المد المكونة للإيقاع الأفقي، بين ضمة و كسرة طويلتين.

من ذلك قول الشاعر:

وقفنا نحي بها ألف عام و نقرئ زيري العظيم السـلامْ

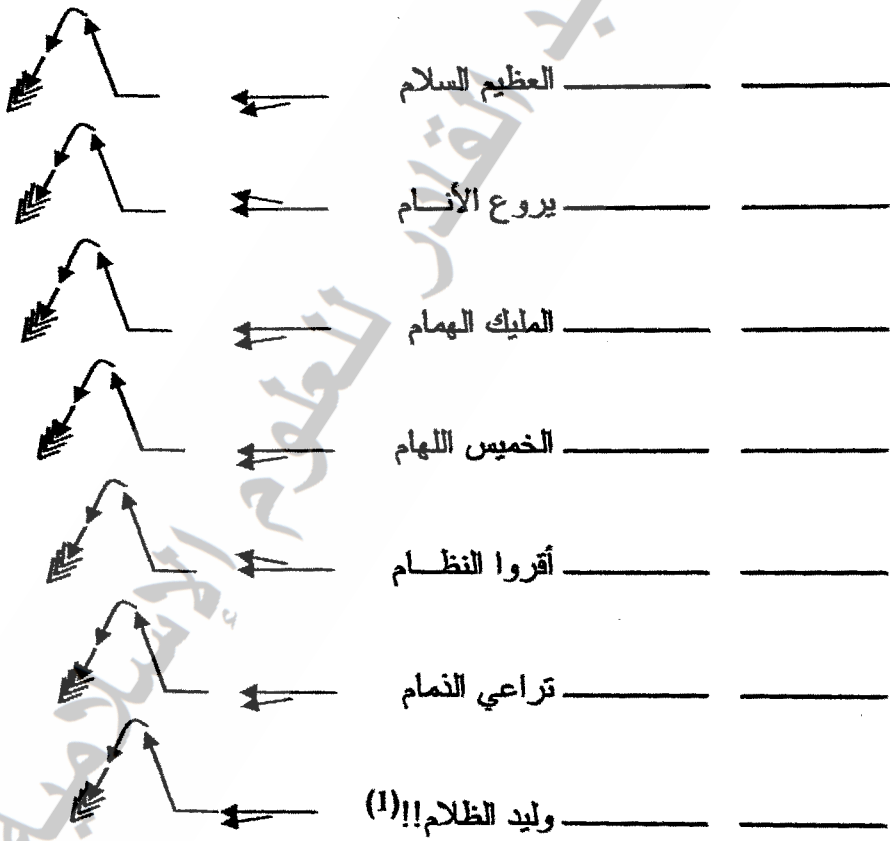
فقام بولوغين في عيدنا يهز الدنا، و يـروع الأنـامْ [1]

إن الجمع والتناوب بين المصوتات- كما هو ملاحظ في (وقفنا نحيي،العظيم السلام،فقام بولوغين،يروع الأنام)- قد صحبه جمع لأحداث في إطار عملية قصصية قوامها توزيع لأفعال مرتبة في أحداثها وأزمنتها، سواء على مستوى البيت الواحد أو البيتين معا.

ففي البيت الأول نلاحظ ذلك التوزيع من خلال الجمع بين الماضي والمضارع في قوله (وقفنا نحيي) أو(وقفنا نحيي ونقري). أما في البيت الثاني فبين(فقام يهز) و(فقام يهز ويروع).

و تتعدى تلك العلاقة حدود البيت الواحد لتشكل تضمينا خارجيا وان كان يبدو فيه اتساقا إلا أن سماع المتلقي الفعل وقفنا، فانه ينتظر آليا سماع ما ينجم عنه(النتيجة المترتبة عن الوقوف) .

ومن خصائص الإيقاع العمودي المشدود بقوة مضغوطة في نهاية الأبيات انه قد عزز بإيقاع أفقي قبله على مسافات قريبة منه مما يجعل تداخل و تقاطع الحركتين الأفقية و العمودية واضحا، من ذلك:



(1):مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر،ص/63.

و مما يلاحظ أيضا أن الإيقاع العمودي المتصاعد نحو الأعلى في هذه المقطوعة يعزز بقوة أخرى تشكل مركز ضغط تجمع فيه قوة النفس؛ إنها ظاهرة الإدغام التي تظهر في الكلمات الأخيرة من المقطوعة و خاصة الأبيات [01-05-06-07-08-09]، لتعوض بذلك قوة المد الأولى التي لاحظناها في المقطوعة (01)، و يتضح ذلك في الكلمات الآتية على الترتيب [السلام -اللهام – الصدام – النظام – النمام – الظلام]. مما جعل القوة الأولى – قوة الإدغام – قوة مميزة في الإيقاع العمودي المتصاعد نحو الأعلى بفعل الإشراب الذي يحدث في الصوت المدغم نتيجة تماثل الحروف أو تقاربها.

وقد شكل الإدغام إيقاعا عموديا نحو الأسفل بفعل تقابل هندسي تنازلي ،وكل ذلك يحقق دلالات التأكيد والاعتراف ويثبتها في الكلمات السابقة على اختلاف طبيعتها من أسماء وصفات ومصادر، ميزت خصوصية مقاومة الأبطال الجزائريين ومسار كفاحهم وطبيعة أهدافهم.

و نلاحظ خصوصية أخرى للإيقاع العمودي المشدود النهاية بقوة ضاغطة، و هو أن هذه القوة تقل شدتها بفعل الإفراغ غير المباشر في مركز تلك القوة؛ إذ أن هناك محطة إفراغ أولى قبل حرف الروي. و يتجلى ذلك في إيقاع المقطوعة رقم (05).

حيث يقول الشاعر:

أفي رؤية الله فكـرك حائـــر و تذهل عن وجهه في الجزائر؟
سل البحر و الزورق المستهام كـأن مجاديفه قلب شاعـــر !![1]

فكل من الهمزة و العين في كلمتي " الجزائر" و "شاعر" يمثل محطة إفراغ أولى، تسهم في تقليل أثر قوة السقوط على حرف الروي.

و نجد إفراغا آخر لتلك القوة في المقطوعة (32)، إذ تختلف حركية الإيقاع هنا، لتتحول إلى حركة أفقية أمامية، تعززها الكسرتان الطويلة و القصيرة. و يتضح ذلك في قول الشاعر:

و تتجب ندرومة الخالدين فتعلي الجزائر منا الجبين
و يصنع وحدتنا ابن علي فيـرفع رايتها باليميـن[2]

فقوة المد الموجودة في كل من "الجبين" و "اليمين"، هي حركة أمامية ملقاة بخطية مستقيمة في مركز استقبال هو النون، مما تسبب في انخفاض شدة القوة المفرغة في ذلك الصوت، و جعل الإيقاع يتميز بنوع من الحفيف، ذلك أن " نطق صوت النون يجعل طرف اللسان متصلا باللثة، فينسد مجرى الهواء، و ينخفض الطبق نحو الجدار الخلفي للحلق، فينسد التجويف الفموي، و ينفتح التجويف الأنفي، و يغير الهواء مجراه، و يخرج هواء صوت النون من الأنف، و تضيق المسافة بين الوترين

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/44.
(2): م.ن ،ص/78

الصوتيين ضيقا شديدا، يسمح بمرور الهواء و يتذبذب الوتران الصوتيان، و يخرج الصوت مجهورا، و ينخفض مؤخرة اللسان بعيدا عن الطبق، و تضيف غرفة الرنين، و يخرج الصوت مرققا"[1].

ولعل انخفاض شدة القوة في الإيقاعات السابقة تفسرها بعض العناصر النحوية الواردة فيما سبق من الأبيات، منها أسلوبي الاستفهام والأمر (أفي رؤية...وسل...) وبعض الجمل الخبرية منها(وتتجب ندرومة...فتعلي الجزائر منا...ويصنع وحدتنا...) فالشاعر لم يقحم ذاته في الحديث بقدر ما غير صيغة الخطاب للآخر المفرد أو الجمع، ليحقق بذلك مشاركة وجدانية وتعبيرا عن الأنا (الحس) الجمعي وبذلك تحققت خاصية التخفيف في القوة الضاغطة التي كان الشاعر يتحملها بمفرده.

وإذا كانت القوة السائرة وفق حركة أفقية أمامية في الإيقاعات السابقة قد أحدثتها الكسرتان الطويلة والقصيرة ،فان الضمتين الطويلة و القصيرة تسهمان أيضا في تجسيد تلك القوة. و يتجلى ذلك في قول الشاعر:

و أوغر قلب الصليب الحقـــود علانا و أمعن فينا الحســـود
و طافت بوهران جيطان غدرا و زيان ما اسطاع حشد الجنود

فوجود الحركات القصيرة من (فتحة و ضمة و كسرة) قبل الحركات الطويلة (الألف، الواو، و الياء)، ساهم في انسياب الإيقاع و جعله يتسم بنوع من الخفة. كما أن المماثلة بين تلك الحركات تسهل عملية النطق و تحقق انسجاما صوتيا.

2)الإيقاع المزدوج المطلق النهاية:

و النوع الثاني من الإيقاعات هو الإيقاع المزدوج ،الذي يجمع بين الإيقاعين العمودي المتصاعد نحو الأعلى، و الأفقي المشبع بحرف مد و بذلك يتآزر الإيقاعان العمودي و الأفقي ليشكلا إيقاعا واحدا تجتمع فيه حركتان؛ حركة تصاعدية نحو الأعلى ،لتعود مغيرة مسارها في أفقية مطلقة تجسد امتداد و استمرار الحركة السابقة.

و يشكل هذا النوع من الإيقاعات نسبة كبيرة، إذ ورد 35 مرة، أي بنسبة (35%). و يتجلى ذلك في المقطوعات(02-11-12-18-19-21-22-24-25-33-35-37-40-43-44-47-49-52-54-55-56-57-59-61-62-70-73-78-79-80-81-84-93-96-99)

يقول الشاعر:

جزائر، يا بدعة الفاطر و يا روعة الصانع القادر[2]

---

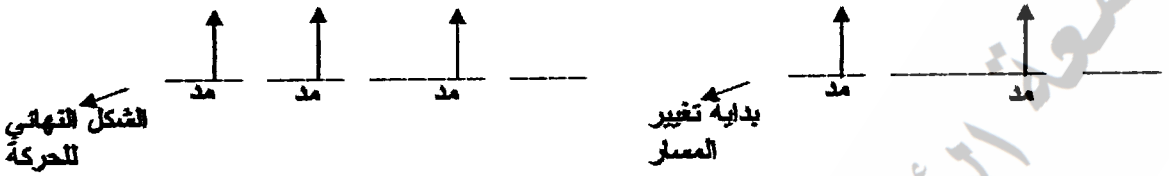
(1): د. حسام البهنساوي ، علم الأصوات ،ط(1)، نشر مكتبة الثقافة الدينية ، توزيع الظاهر ، القاهرة،2004م ، ص/72.

(2):مفدي زكرياء،إلياذة الجزائر،ص/40.

فالإيقاعات تتنوع، من عمودي تصاعدي نحو الأعلى، من خلال حروف المد – الفتحة الطويلة– في كل من (جزائر – يا – الفاطر – يا – الصانع – القادر)، لتغير تلك الحركة مسارها في كلمة "الفاطر" و بالذات في المقطع "طِرِ" الذي يوحي باتخاذ المنحى الأفقي الأساسي.

و نلاحظ اجتماع الإيقاعين (العمودي و الأفقي) معا: حيث يجيء الإيقاع العمودي المتصاعد نحو الأعلى في البداية ثم يليه الإيقاع الأفقي.

و نمثل ذلك النوع بالمخطط التالي:



و تتضح لنا الحركات الإيقاعية في الكلمات الأخيرة من كل بيت شعري من المقطوعات السابقة الذكر، حيث تجتمع فيها الحركتان بشكل واضح (↑←)

– حركة تصاعدية نحو الأعلى.

– ← عودة الحركة.

– ← استواء الحركة و تدفقها في مسار أفقي.

– ↙ الهبوط نحو الأسفل بفعل الكسرة القصيرة المشبعة بحرف مجانس لها و هو الياء.

و على هذا الأساس يكشف النوع السابق من الإيقاعات عن إيقاعات لا توجد في الكتابة الخطية للخطاب الشعري، و يفتح المجال للبحث في المنطوق والمكتوب و علاقته بالإيقاعات، كما أن هذه المسألة قد يمكن طرحها من باب آخر؛ بمعنى هل الكتابة الخطية تكشف عن كل المعاني التي يريد الشاعر التعبير عنها، أو بمعنى آخر: هل يمكن للبنى اللغوية الظاهرة بمفردها الكشف عن كل إيقاعات النص؟

وإذا كانت الإيقاعات السابقة تتميز بحركة عمودية أفقية، منتهية بحركة أفقية مطلقة محددة المسار النهائي للحركة، فإن حديث الشاعر عن جمال الجزائر هو الذي أكسب الإيقاعات تلك الخصوصية .ذلك أن ربط الشاعر بين الطبيعة ومظاهر الجمال فيها لم يكن في حقيقته إشارة إلى صنع كان في الماضي ثم زال و إنما هو مازال ولا يزال ومن ثم يكتسب جمال الجزائر ديمومة واستمرارا عبر الزمان والمكان بل هي باقية ببقاء صانعها الذي لا يتحول ولا يزول.

ولعل هذا فيه دلالة على ربط الشاعر حديثه عن الطبيعة كحقيقة في الوجود بعقيدته ــ الثابتة ــ وإيمانه العميق بالله ووطنه .بمعنى أن جمال طبيعة الجزائر كان مذ أن خلق الله تعالى الكون وسيبقى إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها فكذلك عقيدة الشاعر وحبه لوطنه.

و ما يمكن ملاحظته أيضا في الإيقاع السابق – المزدوج (عمودي أفقي)– أن تواجد الإيقاع العمودي الصاعد نحو الأعلى في الرتبة الأولى في الكلمات الأخيرة من المقطوعة (02) قد كان ممهدا له بإيقاع مماثل في بداية كل أبيات المقطوعة، مما خلق انسجاما بين تلك الإيقاعات في توزيعها وفق ثنائية قوامها (بداية، نهاية) في حركة عمودية نحو الأسفل (شاقولية) و ذلك ما يوضحه المخطط التالي:

جزائـــر، يا بدعة الفاطـــــر	و يا روعة الصانع القادر – نهاية
و يا بابل السحر، من وحيها	تلقب هـــاروت بالســـاحر – نهاية
و جنة غـــار منها الجنـــان	و أشغله الغيب بالحـــاضر – نهاية
بدايـــــــة أفقيـــــــة	نهـــــــاية عمـــودية

ولعلنا نجد تفسيرا لذلك التمهيد المماثل في الإيقاعات، فقد اتفق ودلالات أساليب النظم من خلال تعانق المعاني فيه ،فإننا حينما نسمع قول الشاعر روعة الصانع نتوقع إشارة إلى صفة صاحب الصنعة الرائعة وهي القدرة .كما أننا حينما نسمع قوله هاروت فان الذهن يرتبط مباشرة بما عرف به هذا الأخير من سحر .وأيضا حينما نسمع الغيب فإننا ننتظر ذكر الحاضر.

وعلى هذا الأساس فإن الانسجام في الإيقاعات السابقة قد حققه أيضا تلاؤم النظم من خلال علاقات متنوعة أهمها اللزوم والتضاد .

وعلاوة على ما سبق نلاحظ تناوبا في توزيع الحركة الإيقاعية الخاصة بالإيقاع المزدوج؛ حيث تتغير مواطن الحركتين؛ العمودية و الأفقية، و تتقدم الثانية على الأولى، لينتقل الإيقاع من الشكل(↑ ←) عمودي أفقي ،إلى الشكل (| ←) أفقي عمودي. و يتضح ذلك من خلال قول الشاعر:

و حمام ملوان مل المجونا	و أنهى غوايته و الفتونـــا
فضاء خوض الحمام، بديلا	عن المستحمات، و العائمينا[1]

إن التحول في الحركة الإيقاعية وفق الشكل السابق قد كان متفقا والمعاني التي أفادها البيتان السابقان؛ إن دور المكان قد تغير ،فحمام ملوان بعد أن كان مرتعا للفجور وشرب الخمور ومكانا للسباحة والاستحمام قصد التداوي ــ وهو الدور المحقق في فترة زمنية معينة ،وقد تكفلت الحركة الأفقية بتجسيده ــ قد تخلى عن ذلك الدور وأبى إلا أن يشارك هو الآخر في معركة المصير ،فأصبح مكانا يلتقي فيه الثوار وتناقش فيه أمور الثورة ،بل أصبح كمينا يلاقي فيه المستعمرون حتفهم،ومن ثمة صار يفجر العزم في نفوس الثائرين،ويعطي نفسا جديدا للثورة الجزائرية.وهذه الانطلاقة الجديدة وهذا التحول في دور المكان هو ما جسده التحول في الحركة الإيقاعية من أفقية إلى عمودية.وبهذا أضفى الشاعر على المكان خصوصيات الوعي والفاعلية والتأثير.

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/52.

وإن ما يميز أيضا الإيقاع المزدوج اختلاف المصوتات الداخلة في تكوينه ،بين ضمة و فتحة طويلتين، و قد يتكرر المصوت الواحد في الإيقاع السابق، ليشكل حركة مماثلة في اتجاهها و كيفية حدوثها.

يقول الشاعر:

دعوا ماسينيسا يردد صدانا ذروه، يخلد زكي دمانا[1]

فالإيقاع المزدوج في كل من "صدانا" و "دمانا" قد تكون بفعل الفتحة الطويلة المتكررة مرتين، و هو ما يمثله الشكل الآتي: (↑↑).

فنلاحظ أن التكرار في المصوتات، قد اتفق ومعاني بعض الألفاظ فيما سبق، فالترديد والصدى والتخليد كلها كلمات، تحمل معنى التكرار على اختلاف كيفية حدوثه .

كما أن اللفظتين (يردد) و(يخلد) ،قد حققتا ائتلافا في معنييهما؛ ذلك أن الترديد ــ وان كان دون التخليد ــ فهو جزء منه وصفة تميز آليته.

إضافة إلى أن الحركات القصيرة،قد ساهمت في تدعيم حركة الإيقاع المزدوج، من خلال ا الإيذان المسبق بطبيعة اتجاه الحركة الإيقاعية، مما يخلق انسجاما أكثر في إيقاعات الإلياذة.

و يتضح ذلك، في قول الشاعر:

صمود الأمازيغ عبر القرون غزا النيرات و راع النجوما

و كان أغوستس فخر البلاد و كان بها الفيلسوف العظيما[2]

فكل من الضمة القصيرة في "النجوما"، و الكسرة القصيرة في "العظيما"، و الفتحة القصيرة في كليهما، كانت إيذانا بإيقاع مماثل تمثل في كل من الضمة و الفتحة و الكسرة الطويلة المناسبة لكل حركة قصيرة.

إن هذه الخاصية في الإيقاعات قد حققتها المشاكلة بين معاني الكلمات التي أدت هي الأخرى دور الإيذان لما سيقال لاحقا ؛فمن كان الصمود صفة متأصلة فيه ،يحقق من دون شك النصر على الأعداء الظالمين مهما كانت عدتهم وعتادهم،ومن كان رمزا تفتخر به البلاد لن يكون إلا ذي فضل، يكون الاعتراف به لزاما

---

(1): مقدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/44.

(2):م.ن ،ص/66.

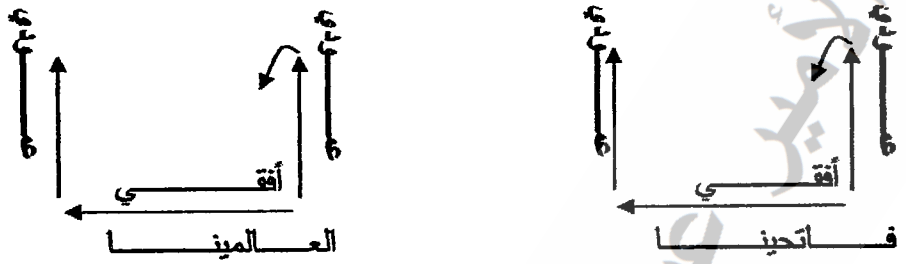
ومن خصائص الإيقاعات السابقة أيضا تكرار المصوتات ثلاث مرات داخل اللفظة الواحدة، لتشكل حركتين عموديتين صاعدتين نحو الأعلى تتوسطها حركة أفقية. إذ يقول الشاعر:

فأهلا وسهلا بأبناء عم نزلتم جزائرنا فاتحينا

بيث المراحل في كل فج فراعت أساليبه العالمينا[1]

فقد اشتملت لفظة "فاتحينا" و "العالمينا" على ثلاثة مصوتات، وهي الفتحة الطويلة مكررة مرتين، و الكسرة الطويلة متوسطة بينهما.

و يمكن تمثيل ذلك بالشكل الآتي:



فالإيقاع في بادئ الأمر يسير وفق حركة عمودية متصاعدة نحو الأعلى، ثم يعود إلى نقطة أفقية، لتقل الاستطالة فيه، ويواصل جريانه وفق حركة أفقية ممتدة نحو الأمام، ليغير بعدها مساره في اتجاه عمودي علوي، وبذلك يعود الإيقاع إلى حالته (صورته) الأولى.

فالخاصية الأفقية في هذا الإيقاع، قد كانت جامعة بين الإيقاعين العموديين المشكلين لخاصتين متناسبتين و الإيقاعين العمودي و الأفقي. و هاتان الخاصيتان هما: التناظر و التوازي؛ فالإيقاع العمودي الأول يناظر الإيقاع العمودي الثاني وفق اتجاه أفقي، أي أن الإيقاعين العموديين يتناظران بالنظر للإيقاع الأفقي؛ و يتوازيان في إطار ميزتهما الخاصة و هي الصفة العمودية.

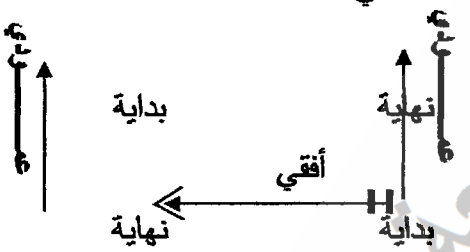
و عليه فإن الإيقاع العمودي يكتسب ثلاث خصوصيات؛ الخصوصية العمودية المتصاعدة نحو الأعلى، و هي صفة كامنة فيه، بغض النظر عن علاقته بإيقاعات أخرى. وخصوصيتا التناظر و التوازي اللتان يكتسبهما بفعل التكرار الوارد بكيفية معينة.

كما أن الإيقاع الأفقي في الشكل السابق بتوسطه بين الإيقاعين العموديين، قد أدى وظيفة الربط، و شكل ممر عبور بينهما.

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر. ص/71.

أضف إلى ما سبق فإن خصوصية الربط بين الإيقاعين العموديين قد جسدتها ثنائية مزدوجة الطرفين، من خلال حمل كل طرف صفتي النهاية و البداية معا. بمعنى أن نهاية الإيقاع العمودي الأول هي بداية الإيقاع الأفقي، ونهاية هذا الأخير هي بداية الإيقاع العمودي الثاني،و يمكن توضيح ذلك بالشكل الآتي:



و عليه يشكل الإيقاع الأفقي علاقات تبادلية داخلية مع الإيقاع العمودي. بالإضافة إلى تحقيق علاقات التساوي التي يجمعها العدد اثنين (02)؛ فالإيقاع العمودي قد ورد مرتين و اكتسب صفتي التناظر و التوازي، و الإيقاع العمودي بالرغم من وروده مفردا إلا أنه تساوى في تحقيق مدلول الرقم (02)، من خلال الثنائية التي جمعته بالإيقاعين العموديين (نهاية، بداية)

(بداية،نهاية)

و بذلك تواجد الإيقاع الأفقي، بطريق غير مباشر مرتين،من خلال الوظيفة التي أداها، و لم تزح تصورها كلا الإيقاعين العموديين.

كما أن التوسط بين الإيقاعين العموديين، قد تمثل في الصامت على اختلافه، ومن ذلك يقول الشاعر:

و قالمة تزهو بحمامها يهدهد معسول أحلامها[1]

فيشكل بذلك الصامت (الميم المكسورة) المتواجد بين الفتحتين الطويلتين استراحة قصيرة، لتستأنف بعدها عملية الاستطالة، و لذلك تقترب المسافة بين الإيقاعين العموديين، بخلاف ما سبق. و يصير بذلك الصامت مركز قوة، يتعزز به الإيقاع العمودي الثاني.

فتقليل حجم النفس في الصامت، بعد استطالته في المصوت الذي قبله، يمكن من تجميع القوة مجددا و البدء في عملية المد بعدها، و التي تتطلب قوة أكثر.

و عليه فإن استرجاع المؤثر كان بعد مسافة قريبة، و فترة زمنية قصيرة. و كأن الشاعر يحن للإيقاع الذي بدأ به فيبادر العودة إليه من جهة، و يستمر في عملية الاستطالة التي ابتدأها أولا.

إن العودة لتلك الإيقاعات هي عودة لعهد جميل، و صورة آثرها الشاعر في ذهنه، أو حدث خلد في الذاكرة. فكانت بذلك العودة على مستوى الإيقاعات هي عودة بالذاكرة للوراء و استحضارها لصور و أحداث،كانت محل اهتمام الشاعر، فخلع عليها من فيض احساساته و وجدانه ليجعلها حاضرة في الذاكرة و الإحساس و الوجدان ويأمل في استمرارها .

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/105.

فالماضي حلقة ربط بين الحاضر والمستقبل، ومن ثمة تكشف الإيقاعات عن رؤية الشاعر للوجود الإنساني وكيف يتحقق هذا الوجود في ظل استثمار التراث.

كما أننا نبصر في الإيقاعات السالفة نوعا من الرحابة والفسحة المحققة، بفعل تنوع الحركة بين بداية ووسط ونهاية، بين يمين وشمال،وبين ذهاب وإياب، وبين صعود فنزول.ولعل هذه الميزات قد اتفقت ودلالات الألفاظ التي تجلت فيها الخصوصيات السابقة ؛فلفظة (الفتح) تتنوع دلالاتها من نصر ورزق، يفتح الله به،و من ماء جار في الأنهار، ومن هداية وإرشاد. وكذا يوم الفتح هو يوم القيامة.وغيرها من المعاني،هذا من جهة ،كما أن المعنى المحقق في الاستعمال السابق وهو النصر وتملك البلدان بالقوة والكفاح والقتال ،قد اتسم هو الآخر بتعدد الحركة فيه،من وجهة اخراة . مما جعله يحقق التلاؤم والخصوصيات السابقة في الإيقاعات؛ فالفتح يتطلب ــ فيما يتطلب ــ حركة قوامها الغدو والرواح ،التقدم والتراجع ،الذهاب والإياب، الصعود والهبوط ،الترقب يمينا وشمالا، ومن أمام ومن خلف ،الركض حينا والتوقف حينا آخر.

فكذلك لفظة (العالمين) اتفقت هي الأخرى، في جانب من دلالاتها و خصائص الإيقاعات السابقة، بما حملته من معاني تنطوي على اتساع المكان، شرقه وغربه ،شماله وجنوبه ،بره وبحره وعلى اتساع الصنف(النوع) أيضا وتنوعه، فمنه: الإنسان والحيوان، النبات والجماد وغيرها من العوالم الأخرى.

كما أن كلا من لفظتي(فاتحينا) و (العالمينا)، قد انطوتا على معان ،تتصل بالفكر أو الوجدان سواء على مستوى اللفظة الواحدة،أو في علاقة اللفظتين ببعضهما البعض ؛فالفتح يدل على الانتقال من حالة إلى أخرى ،ومن إحساس إلى آخر؛ كالانتقال من حالة الضعف إلى القوة ،أو من القلة إلى الكثرة ،أو من الضيق إلى التوسع، أو بالأحرى من الغزو إلى النصر فما بعده .وتحقق معنى العالمين سواء في الخلق كله، أو في صنف من أصنافه لا يكون في المفرد أو الجزء، بل بالامتداد والاستغراق الذي يشمل جميع أنواع الفرد أو الجزء أو الصنف.

ومن هنا تلتقي دلالات اللفظتين السابقتين، في كون كل منهما تنطلق فيهما الحركة من نقطة معينة،ذات ميزات معينة ،لتنتهي إلى نقطة أخرى، ذات ميزات جديدة، بحيث يكون في هذه الأخيرة استثمار للأولى يقضي بامتداد الرؤية وإحداث التغيير.

ولعل هذه الخاصية تتحقق أيضا بين لفظتي (فاتحينا) و(العالمينا) من خلال السياق الذي وردتا فيه؛ فالحركة الناجمة عن الفتح قد حققت دلالة التوسع والامتداد في العالمين، كما تباين فيهما الموقف الوجداني في كليهما، فما كان من أحاسيس النشوة بالنصر لدى الفاتحين تحول إلى الرعب والدعر لدى العالمين.

ومن هنا نرى أن استثمار حركة البدء، يمكن أن يحدث تغييرا، يكتسب صفة الامتداد والتوسع، وهذا يتفق وما أفادته الإيقاعات السابقة من معان، جسدت رؤية الشاعر للماضي وللتراث الذي يكون

حركة تستثمر في الحاضر، ليكون هذا الأخير نقطة عبور إلى المستقبل. ومن ثمة تحقيق دلالات التوسع والامتداد في ظل استثمار فاعلية حركة التاريخ والثقافة.

وإذا كان التحول في صيغة الخطاب إلى الآخر، على اختلاف أشكاله ،فإن حضور " المروي عنه " كعنصر غائب، لم يكن حاضرا من خلال ما ذكر سابقا فقط بل جسدته بنى لغوية أساسها أفعال مضارعة تقوم بعمليتي الإخبار و الوصف. و يتجلى ذلك من خلال قول الشاعر:

و قالمة تزهو بحمامهـــا يهدد معسول أحلامها
يشيع البخار تباريحهـــا و يشكو مواجع آلامها
و يرجف بركانها ساخطا فيمسخ صناع آثامهـــا

فبالإضافة إلى ما حققته الأفعال المضارعة (تزهو ،يهدهد،يشيع،يشكو ،يرجف،يمسخ) ،من إثبات الحضور لأحداث أسطورية وقعت في الماضي ،إذ"تتلاشى فواصل الزمان والمكان بين أحداثها على مر السنين فتتوالى وتترابط ببعضها البعض وتبدو كأنها وقعت في صعيد واحد".(1)

فالتحول في عنصر الزمن صحبه تحول في طبيعة الأحداث. ويتجلى ذلك في قول الشاعر:

فيا لك أسطورة لم تزل نسير على هدي إلهامها
ويا لخيال اجل الخيـــال وأحيا نفوسا بأوهامـــها(2)

فما كان من قصص أسطوري حول حمام المسخوطين،قد تحول إلى قصص غير من نظرة الشعب الجزائري إلى مضمونه، فخرج السخط من حدود ما عرف به سابقا،ليتحول إلى سخط ذي مفهوم آخر؛ إنه سخط على الاستعمار الفرنسي وعلى سلوكاته الوحشية المنتهكة للحرمات والمهتكة للأعراض.

ومفاد تلك الأسطورة التي استثمرها الشاعر لإثبات التحول في الفكر الثوري الذي آمن بضرورة الكفاح المسلح أن"...قرانا وقع في إحدى القبائل المجاورة للحمام زفت فيه أخت لشقيقها أقيم حفل الزفاف بالحمام المذكور في جمع حاشد يترأسه القاضي الذي حرر عقد النكاح وسط عدو له وأعوانه، فسخط الله عليهم ومسخهم أحجارا على أشكال آدمية .وانطلاقا من الإيمان بهذه الأسطورة جاء سخط سكان قالمة وضواحيها على كل باغ ومنتهك للحرمات وجاءت انتفاضتهم العارمة ضد التحدي الاستعماري في أحداث 1945م وصمدوا في وجه المجازر الوحشية..."(3)

إن أحداث تلك الأسطورة التي جسدتها أفعال مضارعة ،قد حققت حركة إيقاعية منتظمة من خلال توزيع متساوي العدد،ومتماثل التموقع ــ باستثناء قالمة ــ في مطلع الأبيات التي وردت قبل الفعل.

فورود اسم المكان في مطلع الأبيات له عميق الدلالة،فمفدي زكرياء يهتم بكل ما يحقق للجزائر هويتها وأصالتها،ومجدها وبطولاتها،وكفاحها ونضالها ،سواء من خلال الأحداث التاريخية أو من خلال مختلف الأمكنة التي تمسرحت فيها تلك الأحداث،لتحمل بذلك الأمكنة دلالة حدثية مصحوبة بمواقف نفسية، يجليها الوصف من خلال لغة تضفي على المكان حيوية وفاعلية،أو قل تكرس أبعادا ثقافية وحضارية.

إن الخاصية السابقة نجدها، تطرد في الإلياذة ،بكيفيات مختلفة ،لتشكل بذلك ظاهرات أسلوبية ذات دلالات متنوعة.

---

(1): د. أمين عبد المجيد بدوي،القصة في الأدب الفارسي ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت، 1981م،ص/99
(2):مفدي زكرياء،إلياذة الجزائر،105.
(3): م.ن ، ص/105.من الهامش.

ومن أسماء الأماكن التي وردت في مطالع المقطوعات:(جزائر،الأطلس باب واديك، باينام، بلكور، حمام ملوان، حمام ريغة، جبال الشريعة، شرشال، ندرومة، تلمسان وادي الصومام، سكيكدة، قالمة، بونة، بسكرة، وادي سوف، المغرب الأكبر، فاس، سرتا،وبلادي.)

ومما يلاحظ أن لفظة جزائر، قد وردت في الإلياذة (64) مرة ،منها سبع (07) مرات في بدايات مقطوعاتها.

إن غلبة اسم المكان "جزائر" على غيره من الأسماء الأخرى له دلالته المميزة ،فالإلياذة هي تاريخ الجزائر العريق،وقصة الجزائر المناضلة ؛إنها قصة تكتسب صفة الخلود باتجاهاتها الواقعية ،ومضامينها الحقيقية المشكلة للهوية الجزائرية والعربية الإسلامية،وبتعبيرها عن أصالة الشعب الجزائري وانتمائه الثقافي والحضاري،وبكفاح أبطالها الوطنيين الذين ليسوا بآلهة أو أنصاف آلهة ،وهذا ما جعل الشاعر ينعت الجزائر ببلاد المعجزات ،لا من باب الدلالة على الأمور الخارقة للعادة أو ما هو فوق مستوى العقول والأفهام،وإنما من باب ما حققته الجزائر، من نصر وحرية واستقلال في ظل ظروف ومعطيات ،يكاد يستحيل فيها ذلك التحقق وفي ظل أيضا أسطورة فرنسا قوة لا تقهر.

فليس غريبا أن تتضمن الأمكنة السابقة الذكر المعاني السالفة، علاوة على دلالات أخرى تكشف عنها قدرة الشاعر وعبقريته وبراعته في التعامل مع اللغة من جهة، وفي استجابة المتلقي المسهمة في تقديم تفسير إضافي من جهة أخرى.

ولعل المواقف الثورية التي تحققت في ظل إمكانات قليلة وظروف قاسية، قد توحدت في إطار توحد المطلب والهدف فجسد بذلك المكان هذا التوحد .لقد وجد مفدي زكرياء"...في عملية انتقاء الأمكنة الوسيلة الهامة لتصوير عمق الثورة في نفوس الناس الموحدة بين قلوبهم والمحركة لأجسامهم ككتلة واحدة تغشاها القناعة بالمصير الواحد ويحيطها التصميم ،على إتمام طريق النضال."(1)

وبهذا نلاحظ أن أسماء الأماكن تحقق دلالات متنوعة بتنوع التسمية، مما يضفي عليها حيوية بفعل إيحاءاتها الرمزية .وهذا ما أكسب الإلياذة دينامية ،تتفاعل فيها الحقيقة والتاريخ والأحداث والأبطال والأمكنة، لتشكل وجودا في الحاضر، يتطلع إلى المستقبل بناء على ماض يمر عبر الحاضر.

---

(1)د.محمد رمزي، (جماليات المكان في شعر مفدي زكرياء). مؤسسة مفدي زكرياء،مفدي زكرياء في حنايا الجزائر،أعمال الملتقى الدولي المنعقد بغرداية أيام:16 .17.18.فيفري 2002م،نشر مؤسسة مفدي زكرياء 2005م، ص/187.

"وليس هذا فحسب، بل إن الانتقاء المكاني أدى بالشاعر إلى تسمية الأماكن ،وهي في حقيقة أمرها تنقل حالة الغياب إلى حالة حضور ،لأن إطلاق الاسم معادل لعملية الخلق، فالأشياء لا توجد إلا حين يستوعبها الإدراك البشري ،ويتم ذلك حين يتدخل الوعي الإنساني لتسميتها في الوعي اللغوي."(1)

كما أن حديث الشاعر عن أحداث أسطورية تمتد عبر الزمان والمكان، قد أحال إليه المد الواقع في الإيقاعات التي جسدت العودة إلى المناداة و المناجاة التي أعلنها الشاعر في بداية الإلياذة، إذ يقول:

فيا لك أسطورة لم نـــــزل نسير على هدى إلهامها
و يا لخيال، أجل الخيـــــال و أحيا نفوسا بأوهـــامها
و يا تربة أغرقت في الدماء هوانك حرمة أرحـــامها
و يا بلدة عصفت باللئـــــام و حمق فرنسا و حكامها(2)

وإضافة إلى ما سبق ،فإن الإيقاعات العمودية بمدها و استطالتها ،قد كانت استمرارا للرؤية التي قدمها الشاعر، و للإحساس الذي تملكه أثناء حديثه عن الجزائر، فيقول:

فيا لك أسطورة لم نزل نسير على هدى إلهامها(2)

فالفعلان "نزل" و "نسير" يجسدان الاستمرار فيما عزم الشعب الجزائري على تحقيقه واستمرار الإلهام والعبرة، مما أوحى به الحدث الأسطوري في إحداث التحول، في الفكر الثوري المؤمن بضرورة المقاومة، والكفاح المسلح اللذين أضحيا يؤمن بهما كل مكافح ،ومجاهد في سبيل تحرير الوطن.

وعليه فقد أحالت ألف المد في الإيقاع العمودي إلى ذلك الاستمرار .وبذلك تتآزر المعاني المعجمية للألفاظ والمعاني الإيحائية للإيقاعات لتفسير حيوية هذه الأخيرة.

ولعل الجدير بالذكر هو براعة ووعي مفدي زكرياء بالنوع الأدبي الذي يكتب ويعبر فيه عن تاريخ الجزائر وعن ثقافتها العربية الإسلامية وحضارتها العريقة خاصة في معرض حديثه عن بعض الأحداث الأسطورية التي استثمرها وأفاد منها في كلامه عن بطولات شعب اقرها العدو قبل الصديق .

فلم يكن الحدث الأسطوري هو المكون لبنية الإلياذة بقدر ما شكلتها الحقيقة التاريخية والواقع نفسه ومن هنا خرجت إلياذة الجزائر عما هو معروف في إلياذات اليونان والرومان والهنود والفرس. وليس هذا غريبا،فلكل إلياذة أو ملحمة مرجعية دينية وثقافية ،تشكل مرتكزا لبناء تصور لتاريخ وبطولات كل شعب .

---

(1): د.محمد رمزي، (جماليات المكان في شعر مفدي زكرياء). مؤسسة مفدي زكرياء،مفدي زكرياء في حنايا الجزائر، ص /188.

(2):مفدي زكرياء،إلياذة الجزائر،ص/105.

"فليست الملحمة مجرد سرد لأعمال البطولة ووصف لمشاهد الحروب والإشادة بالأبطال بل هي كذلك معرض لعقائد الأمة وأفكارها ومدنيتها وآلامها أمالها وأخلاقها ومثلها وأحلامها وأمانيها."(1)

ومن هذا المنطلق فان إلياذة الجزائر تنقل ما حدث في أرض الجزائر، من وقائع جسام وبطولات عظام، كان دم الجزائريين وأرواحهم و أجسادهم ضريبة غاليةدفعوها من أجل أن تنال الجزائر حريتها واستقلالها .إن هذه الضريبة استمدت فواتيرها من عقيدة الشعب الجزائري وثقافته وهويته المحتكمة للدين الإسلامي واللغة العربية والوطن الجزائري.

وعلى هذا الأساس، فإن البطولة في إلياذة الجزائر، ارتبطت بالمفهوم الإسلامي الذي يجعل الدفاع عن الأوطان وحبها من الإيمان .وهنا تتضح لنا رؤية (مفدي زكرياء) التي ربطت مفاهيم الثورة والبطولة والجمال في الطبيعة وحب الوطن، بالعقيدة الإسلامية.

وعليه ليس من باب التناقض أو عدم اطلاع (مفدي زكرياء) على التراث العربي أو تراث الأمم الأخرى،أننا نجد العنصر الأسطوري في الإلياذة، يأخذ مفهوما آخر أو يوظف توظيفا مغايرا لما ورد عليه لدى بعض الأمم كاليونان والرومان والهنود.

ومن ثم فلا عجب أن لا نعثر على حديث يصور البطل إلها أو نصف إله أو نجد حديثا عن صراع الإنسان مع القدر أو ما ينزه البطل عن الخطأ أو غيرها من المسائل التي تتعارض والرجعية العقائدية المكونة لبنية الإلياذة.

كما أن غياب العناصر السابقة من إلياذة الجزائر يعود أيضا"...إلى مصادر إلياذة الجزائر التي رغم خصوصيتها،فإنها تنتمي إلى نموذج ثقافي وحضاري، الذي هو النموذج العربي الإسلامي الذي تختلف وسائله ودلالاته عن النموذج الإغريقي والفارسي،لأن الأول يدين بالوثنية والثاني بالماسونية."(2)

وبهذا فإن إلياذة الجزائر "تتجاوز الإلياذات السابقة كلها لأنها تدخل في مشروع وطني أوسع حيث تكون ممارسة التاريخ شكلا من أشكال الوعي وتصير الإلياذة بمفهومها الأرسطي تعبيرا عن الممارسات الخرافية التي تجد جذورها في المناخ الخرافي والعقلية الأسطورية."(3)

ويمكن أن نقول إن توظيف الشاعر للأحداث الأسطورية وفق النظرة السابقة يدل من ناحية أخرى على قدرة ذلك الفن على التأثير والتعبير، فاستثمار الأساطير في عصر بينه وبين ظهورها حقبة زمنية سحيقةيؤكد طواعيتها لأداء الوظيفتين السابقتين.

---

(1): د. أمين عبد المجيد بدوي ،القصة في الأدب الفارسي،ص/99.

(2):حسين خمري (إلياذة الجزائر قراءة دلالية) ،د محمد عيسى وموسى ،كلمات ،مفدي زكرياء في ذاكرة الصحافة الوطنية ،مؤسسة مفدي زكرياء،الجزائر 2003 م ، ص/82.

(3):م.ن،ص/81.

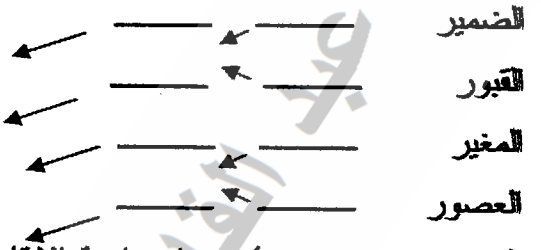
و بذلك تتآزر المعاني المعجمية للألفاظ، و المعاني الإيحائية ؛ و هي معان ــ إضافية – في تفسير حركية الإيقاع داخل البيت الشعري.

كما يمكن أن نلاحظ أن الإيقاع المزدوج يتنوع داخليا،في إطار حركته الكلية بحركة جزئية، تشكلها الصوائت و المصوتات. و يتجلى ذلك من خلال قول الشاعر:

و بونة تحفظ أمجاد زيري	و يصرخ فيها نداء الضمير
و ينكر إصرارها فردناندو	فيندب حيطنه في القبـــور
فتهوي شواهقها الحانقـات	صواعق تحصد هام المغير
و تقفو تبسة آثـــارهـــا	تباركها هبوات العصـــور[1]

فالصوائت و الصوامت الواردة في الكلمات (الضمير، القبور، المغير، العصور)، قد خلقت حركة إيقاعية تعلو حينا فوق الخطية الأفقية و تستغني عنها حينا آخر ، لتشكل حركة إضافية للحركة الإيقاعية الأفقية.

و يمكن توضيح ذلك بالشكل الآتي:

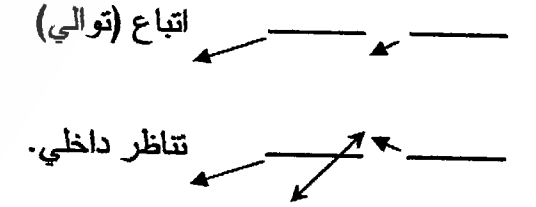


: ← هبوط الحركة الإيقاعية قليلا، بفعل الكسرة القصيرة.

: ↖ ارتفاع الحركة الإيقاعية قليلا، بفعل الضمة القصيرة.

: ← امتداد حركة الهبوط ،بفعل الإشباع بالياء.

و نلاحظ أن الكسرة القصيرة قد شكلت مع حرف الإشباع علاقة التوالي والإتباع في شكل متجانس. و شكلت الضمة القصير مع حرف الإشباع علاقة التناظر الداخلي.



---

(1): مفدي زكرياء،إيلاة الجزائر، ص/106.

كما أن الضمة و الكسرة القصيرتين قد شكلتا إيقاعا عموديا ،داخل الإيقاع الأفقي من خلال تغير حركة القافية(*) بين كسر وضم في علاقة تنازلية.

إن تميز الإيقاعات السابقة بحركة مشدودة إلى الأمام ،هو تأكيد مجدد على استمرار ما حققه الأمجاد ، من بطولات وتضحيات،شهدتها المدن الجزائرية (مدينة بونة :عنابة) ولا تزال تنطق بما اقترفه الأسبان الصليبيون، في حملاتهم على المغرب العربي "...فوقع احتلال مدينة عنابة ووهران والمرسى الكبير ومستغانم وتنس وبجاية وتونس وطرابلس ابتداء من 1509 ودام في وهران قرنين كاملين وربط الأسبان الحمير في جامع الزيتونة."(1)

لقد كان ما حدث في تلك الفترة دعوة للعظة والاعتبار في حقيقة نوايا الاستعمار الفرنسي فيما بعد. كما أن تلك الدعوة تستمد شرعيتها في الزمن الحاضر كما في الماضي الذي كان حاضرا مقارنة بتاريخ الهجوم الإسباني على المغرب العربي وتاريخ احتلال فرنسا للجزائر.

ومن ثمة فإن "التغني بالأمجاد والاعتزاز بالتاريخ وما صنعه الآباء يعمق في النفس معنى الاستمرار،وأن الإنسان ليس غصنا في العراء ،وإنما هو فرع في دوحة وارفة الظلال جذورها ضاربة في القدم ،وهو الذي حدا بالشاعر أن يصور لنا تاريخ الجزائر من أقدم عصورها ،ويرسم لنا لوحات مشرقة عن ماضيها المجيد وما أبدعه وجاد به إنسانها على مر الأزمنة وتنوع الحقب والدهور."(2)

(*):تعرف تلك الحركة بالحدو، وهو حركة الحرف الذي قبل الردف.

(1): مفدي زكرياء،إلياذة الجزائر ،هامش ص/106.

(2):نبيل عتروس،(القيم التربوية في إلياذة الجزائر ،وأثرها في تكوين النشء.)، مؤسسة مفدي زكرياء ،الأبعاد الدينية والفلسفية والتربوية لآثار مفدي زكرياء ، أعمال الملتقى الدولي المنعقد بغرداية أيام :11و12 ماي ، 2005 م،المطبعة العربية ،غرداية ، 2005 م،ص/92.

3)الإيقاع الأفقي المطلق:

و نجد نوعا آخر من الإيقاعات تشكله حروف المد، و هو إيقاع أفقي مطلق، و يتجلى ذلك في المقطوعات (03-17-27-48-51-68-69-82-97-98). أي ورد بنسبة (10%).

و تتوزع داخل هذا الإيقاع إيقاعات عمودية لكنها موجهة بحركة نحو الأمام، مما جعلها أفقية المنحى، و ذلك بفعل الصوائت (الحركات القصيرة)، و كذلك أنواع الجمل التي ساهمت في تجسيد تلك الحركية المندفعة إلى الأمام.

يقول الشاعر:

جزائر، يا لحكاية حبي و يا من حملت السلام لقلبي

و يا من سكبت الجمال بروحي و يا من أشعت الضياء بدربي[1]

فبالرغم من وجود امتدادات عمودية نحو الأعلى بفعل الفتحة الطويلة في كل من (يا – جزائر – حكاية – السلام – الجمال – الضياء)، إلا أن تلك الحركة مشدودة إلى الأمام، بفعل الضمة القصيرة في "جزائر". حيث نحس باندفاع الحركة نحو الأمام، لتشد أكثر بالياء في حبي. و كذلك في عجز البيت الأول فإننا نحس بذلك الامتداد الأولي في أداة النداء "يا"، و لكن سرعان ما تنزاح تلك الحركة نحو الأسفل باتجاه أفقي، و ذلك بفعل الكسرة القصيرة في الفعل "حملت"، لتعزز أكثر بالياء في لفظة "قلبي" التي تحدد المسار النهائي لتلك الحركة.

إن الإيقاعات السابقة تكشف عن العلاقة القائمة بين الشاعر ووطنه الجزائر، والتي جسد من خلالها فكرة الاعتزاز بحب الوطن و الانتماء إليه .

فقد أشارت الحركة الأفقية الحاصلة بألف المد،إلى المصادر التي خلقت العلاقة السابقة،وهي مصادر ممتدة الجذور و الأصول؛ إنها الجزائر ذاتها ،بتاريخها المجيد الذي صنعه أبطالها وبحضارتها العريقة،الضاربة في أعماق ذلك التاريخ السحيق، وبأصالتها النقية التي شكلتها تفاعلات ثقافية محتكمة للعقيدة الإسلامية ،وبجمالها الساحر الذي أودعه الله تعالى فيها.

والشاعر يريد أيضا أن يبين لكل من يرتاب في مصداقية العناصر السالفة، أنه نتاجها، وأنه لم يفقدها، ولم يزغه عنها أي شيء.ولذلك نجد الإيقاعات مشدودة بقوة أمامية مميزة مسارها النهائي ليثبت لنا حضور قيم وطنية، تكون بالمرجعيات السابقة قادرة على تكوين شخصية تحافظ على خصوصياتها من جهة وقادرة على مواجهة الغزو الاستعماري والثقافي من جهة أخرى.

---

(1): مفدي زكرياء،إلياذة الجزائر،ص/42.

وبهذا تتضح لنا أهمية الإيقاع ،حيث يعد وسيلة تربوية سريعة التأثير في المتلقي، من خلال غرس فيه جملة من القيم النبيلة .ولعل هذه الوظيفة تأتي أكلها بفعل الإنشاد ،الذي يجمع بين الأصوات اللغوية وتمثل المعاني،التي تحملها الألفاظ في بعض مقطوعات الإلياذة، أثناء الأداء .ويكون هذا بتحويل الإلياذة إلى أوبرات وكذا فرضها في برامج التعليم على مختلف مستوياته.

إن إلياذة الجزائر بما حملته من مضامين وأفكار، وبما امتازت به من صياغة فنية، قد تداخلت وخصائص الشعر الملحمي ،مما يجعلها قادرة فعلا على أداء الوظيفة السابقة.

ذلك أن الشعر الملحمي"مرتبط بتراث الأمم ،يروي أمجادها ،وما جرى على أيدي أبطالها من بطولات ،وما حملته ذاكرة الشعوب من قصص ترتبط بها عواطفها ،فتلتهب حماسا باستماعها إليه ،وبخاصة حين يصوغه شاعر مقتدر بأسلوب فخم ،ووزن ملائم...وهذا الشعر ينشد أمام الجموع بطريقة مؤثرة تزيد الشعر جمالا ،وتنقله إلى المستمعين في اجمل صورة و أقواها ،فيختلط حماس الشاعر بحماس المستمعين ،وتنشأ من ذلك متعة فنية،تعلقت بها الشعوب في فجر التاريخ ،ولا تزال حتى اليوم متعلقة بها ،حريصة عليها."(1)

وإذا كان للشاعر دور كبير فيما سبق ،فإن (مفدي زكرياء) من الشعراء الأفذاذ الذين حق للجزائر أن تفخر بهم .

فمن الخصائص التي توفرت في شعره "...الاختيار ،والانسجام ،والتناسب بين الألفاظ ذات الرنين والوقع الخاص ،بمراعاة ما بينها من ائتلاف وتجانس صوتي."(2)

ومن دون شك فإن (مفدي زكرياء) قد أوتي"... القدرة البارعة على استغلال الطاقة الصوتية للحروف والكلمات والجمل ،ويمتلك حاسة موسيقية تعينه على تذوق ما في الجملة الشعرية من خصائص ،تساعده على استخدام هذه الطاقة الصوتية التي تتماشى مع الحالة النفسية والشعورية ..."(2)

كما أن الوظيفة السابقة –التربوية – يسهل تحقيقها في ظل الطبيعة الشعرية للخطاب الذي نتعامل معه، وفي ظل جمعه بين خصوصيات السمع والبصر، في آن واحد.

---

(1) د.محمد عبد السلام كفافي، في الأدب المقارن ،دراسة في نظرية الأدب والشعر القصصي،ط(1)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1971 م،ص/126 .

(2): د.محمد ناصر ،الشعر الجزائري الحديث ،اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 –1975)، ط (1) ، دار الغرب الإسلامي، 1985م، ص/197.

"...فالشعر بصورة من الصور هو فن الذيوع والانتشار، لما يحتويه بناؤه الموسيقي،في اختيار الكلمات ،وطريقة وضعها، إلى جانب بعضها البعض ،من قدرة على الانتقال، من الفم إلى الأذن إلى القلب ،ومن فم إلى فم .ولعل شعر الحب و شعر الحرب ،يأتيان في مقام الصدارة من قائمة الأشعار القادرة على الذيوع والانتشار فكلاهما يعتمد على حرارة الانفعال التي يسهل انتقالها بالعدوى إذا ما كان المناخ العام والخاص يهيئ المجتمع والأفراد لهذه العدوى."(1)

إن إلياذة الجزائر قد جمعت، بين عناصر الحب والحرب ،الحياة والموت،الجمال والجلال،الحقيقة والتاريخ ،العروبة والإسلام،الأصالة والحضارة،كل في تفاعل مستمر في حركة زمنية مفتوحة ،تجمع بين الماضي والحاضر، لتمتد إلى المستقبل، مما يجعل العناصر السابقة، في تفاعلها رموزا، تكرس معاني الانتماء والهوية، بل الوجود الإنساني.

وإذا كانت الإيقاعات في الأبيات السابقة مشدودة بقوة أمامية، فإن هذه الأخيرة، تطرد بنفس الكيفية فيما يليها من أبيات .ويتضح ذلك في قول الشاعر:

فلولا جمالك ما صح ديني و ما أن عرفت الطريق لربي...!
و لولا العقيدة تغمر قلبي لما كنت أومـــــن إلا بشعبي![2]

كما أن ديناميكية (حركية) المقطوعة الثالثة (03)، التي تجلى فيها الإيقاع السابق، قد ساهمت في تعزيز المنحى الأفقي للإيقاع، من خلال خاصتي السرد التي جسدتها الأفعال (حملت، سكبت، أشعت)، و شرطية الجمل التي جسدتها الأداتان(لولا) و (مهما)، ويتضح هذا في قول الشاعر:

و مهما بعدت، و مهما قربت غرامك فوق ظنوني و لبي[2]

(فلولا) في البيتين السابقين، و(مهما) في البيت الأخير، قد أفادتا معنى الشرط الذي يحقق فكرة التعلق بين المعاني، مما جعل الإيقاعات تسير في اتجاه أفقي.ومن ثمة تتفق الحركة الإيقاعية والدلالات النحوية.

كما أن ظاهرة التضمين الداخلي – و قد سبقت الإشارة إليها – قد لعبت دورا ذا أهمية في تجسيد تلك الأفقية في الإيقاعات، و من ذلك قول الشاعر:

ففي كل درب لنا لحمة مقدسة من وشاج وصلب
و في كل حي لنا صبوة مرنحة من غوايات صب
و في كل شبر لنا قصة مجنحة من سلام و حرب[2]

---

(1):غالي شكري ،أدب المقاومة ،مكتبة الدراسات الأدبية،دار المعارف،مصر، 1970م ،ص/317.
(2):مفدي زكريا ،إلياذة الجزائر،ص/42.

فبالرغم من إفادة صدور الأبيات لمعان تبدو مستقلة، إلا أن ما ورد في الأعجاز كان توضيحا للمعاني التي قبلها، و لذلك أزالت الغموض الموجود في كلمات (لحمة، صبوة و قصة) بفعل الصفات (مقدسة، مرنحة، و مجنحة) أفادت التخصيص فيها..

كما أن العناصر البلاغية قد شكلت إيقاعا عموديا، بفعل ظاهرة التطريز الواردة في الأبيات الثلاثة السابقة. إذ شكل التطريز، بفعل توزيعه،بطريقة معينة، إيقاعا عموديا.

أضف إلى ما سبق التقديم والتأخير المتكرر في الأبيات السابقة ،فقد خلق إيقاعا مميزا جعل قوة حركته كامنة في الظاهرة البلاغية السابقة ذاتها.فتقديم الجار والمجرور فيما سبق قد أفاد بفعل خصوصياته الصوتية والتركيبية والدلالية معاني التحقق والذيوع والانتشار والاستغراق .وكان الشاعر يؤكد هذه الحقائق ويفاخر بها من ينكرها أو يحاول تجاهلها أو نسيانها.ومن هنا ندرك ما سيطر على الشاعر من أحاسيس تملكت روحه و فاض بها وجدانه، فسرت في عروقه وسكنت كل جوارحه كما كان للجزائر حدث وقصة في كل شبر من أرضها.

ومن هنا نستنتج ارتباط الإيقاع البلاغي ــ الذي كان بفعل التقديم والتأخير بالمواقف الوجدانية ،أو بالأحرى ارتباط الحركة الإيقاعية في جوانبها الدلالية بالحركة الكلية لسياق الكلام.

و من مميزات الإيقاع الأفقي المطلق الخفة و القوة التي تحققت بفعل امتداد الحركة الإيقاعية بعد صامت مغلق، مما أكسبها قوة، و كأن الصامت المغلق كان نقطة استجماع للقوة، أو نقطة بداية مما ساعد على نشر تلك القوة و دفعها إلى الأمام. و يتضح ذلك من خلال قول الشاعر:

تقدس واديك، منبع عـــزي و مسقط رأسي، و إلهـام حسي
و ريف أبي... و مرابع أمي و مغنى صباي، و أحلام عرسي[1]

وعلاوة على ما سبق، فإن عدد حروف الكلمات (عزي، رأسي، حسي، أبي، عرسي)، – وهي ثلاثية في أغلبها – قد ساهم في خفة تلك الإيقاعات، و في التقليل من توزيع القوة على الصوامت و الصائت، مما جعل إمكانية توفرها في المصوتات أكبر.

ونلاحظ أيضا أن القوة المنتجة،في الإيقاع السابق ،تخف شدتها، بفعل تواجد صامت متحرك ،بعد الصامت المغلق، و قبل الحرف الذي استجمعت فيه القوة. من ذلك قول الشاعر:

سلام على المغرب الأكبر على طبعه الناصـــع الأطهـــر
أحي الألى آزروا حربنـــا إلى النصر في ريحها الصرصـــر[2]

---

(1): مفدي زكرياء ،إلياذة الجزائر ،ص/59.
(2):م.ن ،ص/120.

فنرى بخلاف ما سبق، في كلمات (حسي و أنس)، أن القوة المشكلة للإيقاع الأفقي المطابق ،بعد توزيع جزء منها على الصامت المغلق،في كل من الطاء و الراء الساكنتين، قد تم توزيع جزء آخر من الصامتين المتحركين (الهاء و الصاد)، مما جعل حركية الإيقاع تستقيم بعد البتر لتمتد بعدها، لكن بقوة أقل من سابقتها.

و مما تجدر ملاحظته أن السكون في الصامت (ط) ،في كلمة (الأطهر) قد شكل بترا (قطعا) لتلك القوة مما خلق إيقاعا نحسه لمدة زمنية قصيرة تفسر وقوفنا على الساكن قبل الانتقال إلى الصامت المتحرك الذي يليه.

و ذلك أن "الحرف الساكن ليست حاله إذا أدرجته إلى ما بعده كحاله لو وقفت عليه، و ذلك لأن من الحروف إذا وقفت عليها لحقها صويت ما من بعدها، فإذا أدرجتها إلى ما بعدها ضعف ذلك الصويت، و تضاءل للحس... و سبب ذلك... أنك إذا وقفت عليه و لم تتطاول إلى النطق بحرف آخر بعده تلبثت عليه، ولم تسرع الانتقال عنه، فقدرت بتلك اللبثة، على اتباع ذلك الصوت إياه، فأما إذا تأهبت للنطق بعده، وتهيأت له و نشمت فيه، فقد حال ذلك بينك و بين الوقفة التي يتمكن فيها مده إشباع ذلك الصويت، فيستهلك إدراجك إياه طرف من الصوت الذي كان الوقف يقتره، و يسوغك إمدادك إياه به"[1]

ويتضح ما سبق، من خلال قول الشاعر:

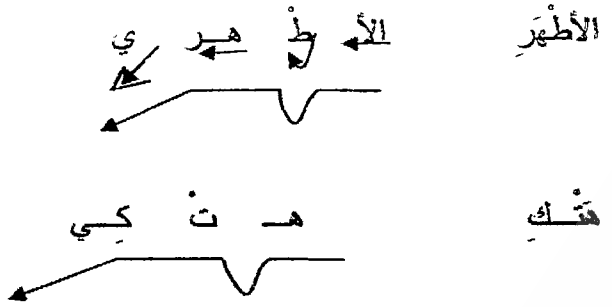
كم اندس بين المثقف حركي! فأبـــدل فيه اليقين بشـــك!
يسبح يوما... و يكفر عشرا و يعبث بيــن عفــاف، و هتك!
يجادل في الحق بالشبهــات و إن حصحص الحق جاء بإفك![2]

فكل من التاء و الفاء في (هتك و إفك)، إذا قدرنا فيه لبثة، فإنهما يكتسبان صويتا مما بعدهما، أي من الكاف، و ذلك مما تميزت به كل من التاء و الفاء من خاصية الهمس.

---

(1): ابن جني ، الخصائص ،الجزء الأول،ص/ 57، 58.
(2):مفدي زكرياء ، إلياذة الجزائر ، ص/135.

و يمكن تمثيل ما سبق بالشكل الآتي:



وبناء على ما سبق نحس انسجاما في الإيقاعات التي شكلتها الصوامت المغلقة فقد كان هناك تناغم صوتي بين الأسماء المتحدث عنها وبين ما نسب إليها من معان ويتضح هذا بين (المغرب ،الأكبر ،الأطهر) وبين (حركي،شك،هتك) ليشكل بذلك إيقاع الصامت المغلق اتفاقا بين الأسماء والحقول الدلالية التي جمعتها.

و كما شكل حرف المد المتولد عن إشباع كلمات (الأطهر ، و هتك، و حسي...) حركة مستقلة (هابطة)، نجد الواو تشكل حركة علوية (مرتفعة قليلا)، في إطار الإيقاع الأفقي المطلق.

يقول الشاعر:

و ران على البعض حمق و جهل — و أغرقهم في السخافات وحل
و قالوا: قصيدك شعر قديـــــم — يكبله بالتفاعيـــــل غـــل[1]

فنلاحظ أن إشباع حرف الروي بضمة طويلة، تجانس (تناسب) الضمة القصيرة،قد أدى بانحراف الحركة الأفقية، في الإيقاع نحو الأعلى، و ذلك ما يمثله الشكل الآتي:

4)الإيقاع العمودي المطلق:

و نجد نوعا رابعا من الإيقاعات؛ و هو نوع تتفق فيه الإيقاعات الأفقية، حيث تشدها نحو الأمام الضمتان الطويلة و القصيرة، لتشكل قوة في النهاية، تغير مسارها نحو الأعلى، و ذلك ما تجلى في الإيقاع العمودي المطلق.

و قد ورد في الإلياذة ست عشرة (16) مرة،أي بنسبة (16%)، وتمثل في المقطوعات (04-06-07-08-14-16-26-29-31-36-45-53-60-64-74-87).

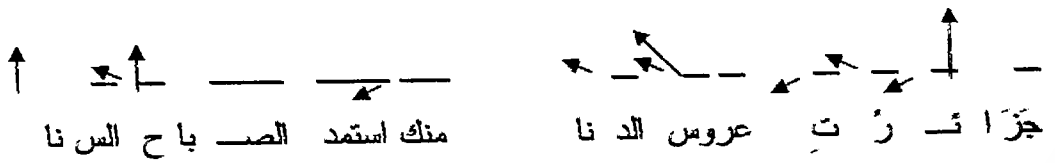
من ذلك قول الشاعر:

جزائر أنت عروس الدنا — و منك استمد الصباح السنا
و أنت الجنان التي وعدوا — و إن شغلونا بطيب المنى![2]

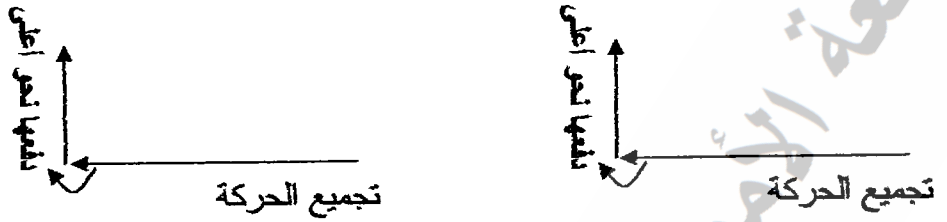
---

(1): مفدي زكرياء ،إلياذة الجزائر ،ص/155.
(2):م.ن ،ص/43.

و يمكن تمثيل الإيقاع السابق بالشكل الآتي:



فنلاحظ توجيه الحركة الإيقاعية نحو الأمام بفعل الصوائت خاصة، إلا أن المصوتات قادت تلك الحركة و وجهتها من المنحى الأفقي إلى المنحى العمودي المتصاعد نحو الأعلى.



و أحيانا نلاحظ تجميعا للحركة الإيقاعية في كل بيت، فيتحد التجميع في كل من الصدر والعجز ليرسم في مسار واحد، يغير اتجاهه في النهاية.ويسهم توازن أجزاء الكلام في تحقيق ذلك

إن الحركة الأفقية المجسدة بفعل التوازن في مكونات الجمل،قد حقق تماثل الحكم على المخبر عنه ،من خلال القصد من التشبيه الذي تبلورت فيه صورة الجزائر كمصدر، تكمن فيه معاني (الحنان ،السماح،الطماح،الهناء)،وهو مصدر معروف وممتد عبر الزمن.

كما أن صفات الثبات في المخبر عنه، قد حققتها –عبر الحركة الأفقية– طبيعة الجمل الاسمية والتي كشفت أيضا ، بفعل بنيتها ،عن أحاسيس الشاعر، مما يجعل تكرار صيغة الخطاب (أنت) دالا على شيء محبب لدى الشاعر، ومتطرب بذكره.

وبذلك حقق المكون النحوي دلالة نفسية مرتبطة بالسياق الكلي للمقطوعة الشعرية التي تمحورت حول معاني الجلال في الجزائر التي تحققت بفعل ثورة شعب أبي تضوع بتربة زكية طاهرة وتمسك بعقيدة قوية وتحلى بإرادة صلبة.

إن معاني الجلال في الجزائر يريد لها الشاعر الامتداد والاستمرار بتعاقب الأجيال وتقدم الزمان أو قل تستمر باستمرار حركة التاريخ وبذلك تحقق حضورها وتثبت وجودها في ظل تفاعلها مع مختلف القوى الفاعلة في بناء وتشييد المجتمع.ولهذا السبب نلاحظ شد الحركة الإيقاعية سابقا بقوة أمامية وتوجهها عبر مسار عمودي علوي في النهاية .

فكانت بذلك تلك النهاية– اللامحدودة – هي رؤية(مفدي زكرياء) لما تمسرح من أحداث فوق أرض الجزائر ،وهي رؤية تتعلق بالوجود الإنساني وكيف يتحقق في ظل صراع الثقافات وتنافس الحضارات.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

و كما لاحظنا الإيقاع المبتور في الصوامت المغلقة، من خلال الإيقاع الأفقي المطلق، نجد أيضا ذلك النوع من الإيقاع مجسدا في العمودي المطلق. من ذلك قول الشاعر:

و في باب واديك أعمق ذكرى ... أعيش بأحلامها الزرق دهـــرا

فلا تتقن به في النضـــــــال ... و لا تعتمد في المهمات صخرا[1]

فالوقوف على الهاء في (دهرا)، والخاء في (صخرا) يجعلنا نحس بإيقاع يحدثه السكون بفعل الليثة التي منحناها للصوتين المهموسين (الهاء والخاء)، فأخذا جزءا قليلا من صوت الراء بفعل التأثر البعدي بين الأصوات.

كما تميز الإيقاع العمودي المطلق بنوع من الخفة و السرعة، و قد فسرتهما ظاهرة الانتقال من مكونات كثيرة الحروف إلى مكونات أقل عددا منها، و يتضح ذلك من خلال قول الشاعر:

تسلق إيعكورن و اغز السها ... و طاول به سدرة المنتهى!

فيخجل هامان من صرحه ... و يعجز أن يبلـــــع المشتهى[2]

فبعد أن استعمل كلمتي (المنتهى) و (المشتهى)، نجده يستعمل كلمات، أقل منها في عدد الحروف، إذ يقول:

و عانق بجاية في نخـــــوة ... يعانق حناياك ســـــر البها

و ناج بزغواط سرب الظبا ... تناغك من حلق تيشي المها[1]

فالانتقال من الطول في كل من (المنتهى) و (المشتهى)، إلى القصر في كل من (البها) و (المها)، جعل الإيقاع يتسم بالخفة .كما أن تجسيده في كلمات اقصر قد أضاف لتلك الخفة سرعة.

إن السرعة و الخفة في الإيقاع خاصتان تجمعان بين كيفية الأداء و علاقتها بالمرسل، و بينه وبين المتلقي و من ثم التأثير في هذا الأخير.إن عملية الانتقال من الطول إلى القصر توفر مشقة التعب العضلي أثناء النطق بالنسبة للمتكلم، و تجعل النفس أكثر استعدادا لتقبل الكلام بخلاف سماعها للخفيف فالثقيل.

كما أن الانتقال من الطول إلى القصر و من الثقل إلى الخفة، يترجم تلهف الشاعر و سرعته للتخلص مما يريد قوله لمبادرة كلام أخر. و ذلك راجع للحالة النفسية التي تملكت الشاعر أثناء حديثه عن جمال الجزائر؛ فقد بهر و سحر بذلك الجمال، فراح يجسده في كل شبر من أرض الجزائر، فتملكته الدهشة و الفرحة و الإعجاب، فراح ينشد الجمال في تضاريس الطبيعة من جبال و وديان و جنان و مدن، فكلما ذكر جمال شيء إلا زاحمه جمال آخر، فقد كان كل شيء في الجزائر جميلا، حتى أن العاقل أضاع رشده من سحر ذلك الجمال.

---

(1): مفدي زكرياء ،إلياذة الجزائر ،ص/47.

(2): م.ن،ص/56.

فالشاعر أراد أن يذكر مواطن كثيرة من الجمال، فحاول أن يعرج عليها جميعا في عجالة، كما أن فكرة الجمال الساحر المتواجد في كل ربوع الجزائر، جعلت الشاعر يسرع إلى إبراز ذلك الجمال، فتجسدت تلك الانتقالية باعتبارها حركة ذهنية ونفسية، إلى انتقالية في إيقاعات الخطاب الشعري.

و بالإضافة إلى التضمين الداخلي الذي جسد الحركية الأفقية للإيقاع، نجد عنصرا آخر وهو أفعال الأمر، التي كانت متعلقة بأفعال أخرى بعلاقة السببية، و قد جسدت بدورها الحركة العمودية في الإيقاع. ومن ذلك ما سبق من قول الشاعر:

و عانق بجايـــــة في نخوة يعانق حناياك ســـــــر البها
و ناج بزغواط سرب الظبا تناغك من حلق تيشي المهـــا

فنلاحظ أن عناق (بجاية) كان سببا في عناق سر البها، وأن مناجاة سرب الظبا كان سببا في مناغاة المها في المأمور.

وعليه فإن صيغة الأمر، كانت مكونا و أساسا في تعزيز حركية الإيقاع العمودي المطلق؛ فتجميع القوى الداخلية للإيقاع تمثلت هنا في المناجاة بصيغة الأمر؛ لأن الأمر هو كالنداء – الذي سبقت الإشارة إليه – هو دعوة لشخص قريب أو بعيد عنا؛ فقد كانت الدعوة هنا دعوة للتأمل في جمال مدن الجزائر و بعض تضاريسها، من خلال تحريك الشعور و إثارة الوجدان و ارتماء الذاكرة، كل ذلك في انصهار وجداني جعل استرجاع المشهد مثيرا بالنسبة للشاعر و القارئ معا.

إن تجميع القوى المشكلة للإيقاع وفق حركة أفقية منتهية بحركة عمودية، ترجمه تجميع لحديث عن جمال بعض مدن الجزائر و بعض تضاريسها ليشكل في النهاية لوحة فنية تسمو و ترقى على كل لوحة أخرى تحاول تزييف أجزاء منظرها، أو تتناسى جزءا منه. فقد أراد الشاعر أن تكون اللوحة الفنية التي يرسمها للجزائر فوق كل اللوحات، و شاهدة بحيويتها و امتدادها عبر الأزمان على فتنة ذلك الجمال الذي جسدته عراقة مدن الجزائر و أصالتها. أو بالأحرى أن تكون تلك الذاكرة المرتمية في أحضان الماضي،– مسترجعة المنظر الجميل من خلال رصده في كل شبر من ربوع الجزائر–، ذاكرة شاهدة على تلك العراقة و الأصالة، ممتدة عبر الأزمان و الأجيال.

فكان الارتماء بالذاكرة في حضن الزمن الماضي مجسدا لأفقية يبررها التواجد في الحاضر. ذلك الحاضر الذي أراده الشاعر أن يكون ممتدا متواصلا و بذلك اختار حركة عمودية تصاعدية.

و مما يفسر غلبة القوى التجميعية المجسدة في حركة أفقية منتهية بقوة إيقاعية عمودية نحو الأعلى، هو أن المتكأ في تشكيل تلك النهاية هو الماضي أي الذاكرة والتراث، و ما استوحاه الشاعر كله منها و لذلك غلبت الخطاطة الأفقية في مسار الإيقاعات لتغير جهتها في اتجاه علوي تصاعدي ممثل لرؤية الشاعر و موقفه الذي كان خلاصة قراءته و تقليبه لصفحات الذاكرة.

و بالإضافة إلى ما ذكر سابقا من السببية في تعلق الأفعال المجزومة بعضها ببعض في تعزيز الحركة الأفقية، فإننا نجد بعض أدوات الشرط المشكلة لتلك الخاصية علاوة على تجسيد الحركة في شكل عمودي في بداية كل بيت شعري. يقول الشاعر:

و إن ننسى... هلا نسينا الجراح و ما إذ تزال الجراحات حمـــرا؟
و إن آلمونا بميأة عـــــــام حفلنا بعيد الجزائر دهـــــــرا
و إن رقصوا فوق أشلائنـــــا و أحيوا على مذبح الشعب ذكرى
رقصنا على نغمات الرصـــاص و رحنا نبث المقـــادير ســـرا
و إن حسنوا نجم هذا الشمـــال فللشعب حزب مضى مستمـــرا[1]

فنلاحظ أن ورود "إن"في بداية كل بيت شعري ، مسبوقة بحرف ربط هو الواو ساهم في خلق إيقاع عمودي نحو الأسفل (تنازلي) من خلال تلقي السمع لنفس الحروف (الواو، الهمزة، و النون) في نفس المكان و على نفس المدة الزمنية تقريبا. فأصبح المكان الذي تتموقع فيه بعض المكونات، و المدة الزمنية التي تفصل بين تلك الأمكنة من خلال أداء تراكيب مختلفة، ثم العودة إلى نفس المكان للانطلاق بنفس الكيفية، كل ذلك أصبح من العناصر المشكلة للإيقاع العمودي.

كما أن التعلق بين أفعال الشرط بطريقة منتظمة : فعل الشرط ـــــــ جوابه ، أو من خلال جمل فرعية تأتي بعد فعل الشرط قد ساهم في تعزيز الحركة الأفقية.

و قد تتضافر خاصية التضمين وشرطية الجمل، في إحداث الحركتين معا (الأفقية و العمودية). من ذلك قول الشاعر:

و إن رقصـــوا فوق أشـــلائنا و أحيوا على مذبح الشعب ذكرى
رقصنا على نغمات الرصاص و رحنا نبث المقادير ســـــرا[1]

فجملة فعل الشرط "رقصوا" قد خلقت لدى القارئ التأهب لسماع الجواب، مما يجعل القارئ يقاد بعقله و بصره للبحث في مسار أفقي مسبق عن ذلك الجواب، فإذا بالجملة الفرعية "أحيوا" تعزز الصلة الأفقية للحركة الإيقاعية ليفصح عنها، في حركة عمودية، تمثلت في التضمين الخارجي في البيت الموالي، من خلال قوله "رقصنا..".

و تتجلى ظاهرة التفريغ و توزيع المعاني لمكون رئيسي في الجملة. في قول الشاعر:

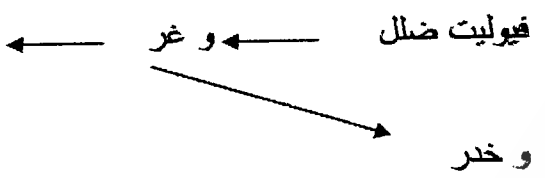
إذا ما فيوليت ضلل قومـــا و غر ضعاف القلوب و أغرى!
و خدر قوما بمؤتمـــــرات فظنت سراب المتاهات نهـــرا!
فللشعب حزب يصون المبادي و شعب الجزائر بالنـــاس أدرى![1]

فالحركتان الأفقية و العمودية تتداخلان و تتقاطعان بفعل توزيع المعاني من خلال خطاطة سردية جمعت بين المنحنين (الأفقي و العمودي)، و يتضح ذلك من خلال ذكر الشاعر لاسم في مطلع الأبيات (فيوليت) ثم وزع المعاني المتعلقة به من خلال الأفعال (ضلل ، غر، و خدر)، فيشكل بذلك حركة أفقية و أخرى عمودية. و لكن هذه الأخيرة تأخذ منحى جديدا يجمع بين عجز البيت الأول و صدر البيت الموالي.

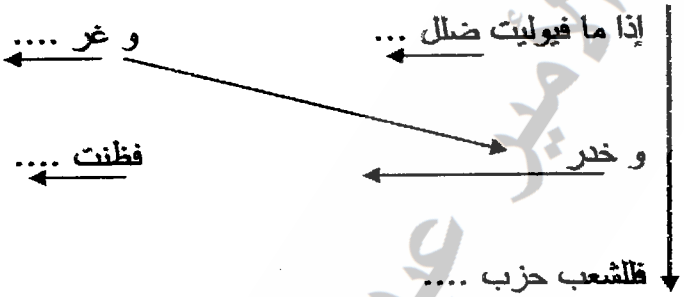
---

(1): مفدي زكرياء ،إلياذة الجزائر ، ص/94.

و ذلك ما يوضحه الشكل الآتي:



لتطول المسافة بين الظرف "إذا" و جوابه، الذي يشكل حركة عمودية.وهو ما يمثله الشكل الآتي:



و تتنوع خصوصية الحركة الإيقاعية العمودية، و لا تقتصر على الظواهر السابقة في مراعاتها لخصوصيات المكان و الزمان و كيفية الأداء، لتشمل طبيعة المكونات من أفعال و أسماء، تكون كمرجعية لتجسيد تلك الحركة.

يقول الشاعر:

تبارك واديك صومـــــام إنا ... حفظنا عهـــودك أيان ثرنا

أصومام باسمك صمم شعب ... سياسة ثـــورته، فانطلقنا

و جلجل صوتك بين الجبال ... يبـــارك وحدتنا، فالتحمنا

خلقت كيانا لثورة شعـــــب ... أراد الحياة، و دعمت ركنا[1]

إذ نلاحظ الاتكاء على الأفعال في معظمها مزيدة (انطلقت، التحم، اندفع، اجتمع، اختصر، انتصر)، مما جعل حركة الإيقاع تسرع قليلا عما هي عليه في الأسماء الواردة في نهاية المقطوعة (رُكْنَا، أُذْنَا) و التي وردت مرتين. (2/10) مقارنة مع الأفعال السابقة (6/10)، و الفعلين الثلاثيين المجردين (ثار، و سلك) (2/10).

إن الحركة الإيقاعية المجسدة في الاسمين (رُكْنَا، أُذْنَا) في قول الشاعر:

خلقت كيان لثورة شعـــــب ... أراد الحياة، و دعمت ركنا

إلى أن يقول:

و أصغى لنا المجمع الدولي ... الأصم، و أرهف للسمع أُذْنَا[1]

---

(1): مفدي زكرياء ،إلياذة الجزائر،ص/103.

لم تخلق نشازا في الإيقاعات، بفعل خصوصيات عديدة ، مما حقق سمة التجانس فيها، من ذلك:

- توزيعها داخليا بشكل منتظم، مقابل الرجوع إليها يكاد يكون مضبوطا بمسافات متساوية.
- وجود مرجعية إيقاعية لذينك الاسمين، و هي الفعل "ترنا" في نهاية المقطوعة الأولى، إذ شابههما في عدد الحروف و حركاتها (ثُرْنا، ركْنا، أُذْنا).
- قلة عدد حروف الاسمين (ركنا، أذنا) مقارنة بالأفعال و ليس العكس مما جعل خاصية الخفة تطغى عليها بدل الثقل.
- مواءمتها لما قبلها من خلال النظم الذي كشف عن حسن التأليف و معانقة الاسمين السابقين لمكونات تجاورها.

فبقراءتنا للبيتين الشعريين:

خلقت كيان لثورة شعـــــب أراد الحياة، و دعمت ركنا

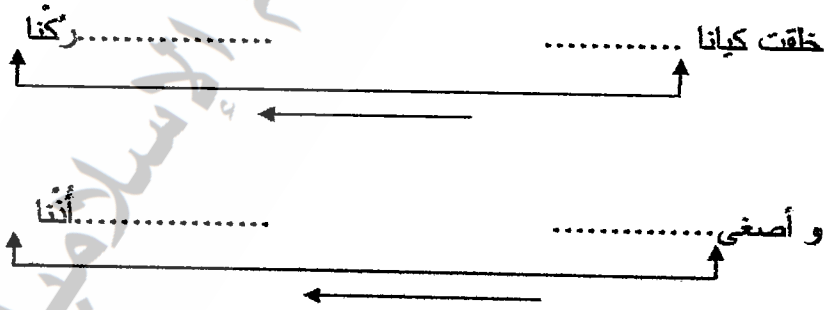
إلى أن يقول:

و أصغى لنا المجمع الدولي الأصم، و أرهف للسمع أُذْنَا

فنحس أن النهاية كانت متوقعة في الاسمين (ركن، أذن)، بدليل قول الشاعر في البيت الأول (خلقت كيانا)، فالكيان له أساس و ركن، كما أن كلمة "دعمت" زادت من توقع ورود الاسم "ركن".

و كذلك "أذنا"، فكل من الألفاظ :"أصغى"، و الأصم، و أرهف، و السمع، توحي بإيراد اسم يوائم تلك المعاني، و ذلك ما كان في البيت الشعري، إذ بمجرد قراءتنا لكلمة "أصغى"، توقعنا ورود كلمة "أذن" المتعلقة بحاسة السمع.

و بذلك قد حققت ظاهرة المواءمة في بدايات الأبيات الشعرية و نهاياتها حركة إيقاعية أفقية شبيهة بما تحدثه الجمل الشرطية.وعليه فقد انسجمت الحركة الإيقاعية في ظل المكونات النحوية والبلاغية.وهذا ما يوضحه الشكل الآتي:



كما أن غلبة الأفعال على الأسماء في تشكيل الإيقاعات السابقة مرده ديناميكية المقطوعة المبررة بحدث عظيم في مسار الثورة الجزائرية الكبرى، فقد كان مؤتمر الصومام الذي انعقد في 20 أوت 1956م بمنطقة إيفري بوادي الصومام.

وهو " أول مؤتمر عام للثورة التحريرية تم فيه الاتفاق على وضع مقررات تهم كافة ميادين الثورة البشرية منها و التنظيمية بما فيها من مبادئ و أهداف و طريقة الكفاح و التسيير و كيفية الوصول إلى الهدف المنشود و هو الاستقلال التام و بناء الدولة الجزائرية "(1).

و لذلك نجد الشاعر يبرز أثر ذلك المؤتمر على توجيه الثورة التحريرية و انتقالها من مرحلة العزلة إلى مرحلة المواجهة الحقيقية. فراح يبارك المكان (وادي صومام) بما جسده من حدث كبير كان له الأثر الأكبر في خروج الثورة من صمتها إلى علانيتها. كل ذلك جسده الشاعر من خلال سردية أخذت من الحدث الثوري مرجعية فكرية في تكوين معاني الأبيات الشعرية.

فقد استنطق الشاعر الأمكنة وجعلها تنبض حيوية وحياة، من خلال تعبيرها عن الأحداث ،فأصبحت –الأمكنة– رموزا للتحول والتغيير والانطلاق ،بل صارت هي الأخرى مرجعية فكرية في صلتها بالأحداث وبعدا حضاريا يكرس فاعلية الثورة الجزائرية.

و من الإيقاعات العمودية ما يرتبط بحركية المقطوعة، من خلال ورودها في شكل موجات شعورية هادئة حينا و مدوية حينا آخر. من ذلك قول الشاعر:

سجا الليل في القصبة الرابضة ... فأيقظ أسرارها الغامضة
و بين الدروب، وبين الثنـــــايا ... عفاريت ماتجة راكضـــة
و ملء سراديبها الكافـــــرات ... تصاغ قراراتنا الرافضـــة(2)

فنحس من خلال هذه الأبيات بحركة هادئة في جو من الهمس و الخفوت، ذلك الجو الذي خلقته دلالة الألفاظ و العبارات، من ذلك قوله " سجا الليل، أيقظ أسرارها، بين الدروب، عفاريت، تصاغ قراراتنا ". إنها عبارات توحي بالسكينة و الخفاء و السرية سواء في دلالة الليل، و إيقاظ السر الغامض أو حركة العفاريت بين الدروب و بين الثنايا و صياغة القرارات.

كما أن طبيعة مكونات الجمل في الأبيات السابقة قد ساهمت في تشكيل تلك الحركة الهادئة، إذ غلبت المكونات الاسمية على الفعلية.

ثم تتصاعد الدفقة الشعورية لتخرج من حيز الخفاء و الهدوء إلى حيز الجهر و الإعلان. إذ يقول الشاعر:

فيحتار بيجار في أمـــــرها ... و تحسبها موجة عارضة
فيفجؤ بيجار إصرار شعب ... و تدمغه الحجة الناهضة
و يأبى علي رضوخ الجنان ... فتسمو به روحه الفائضة(2)

---

(1): مديرية الإيصال و الإعلام و التوجيه ،روضه الجندي ، مجلة ثقافية توجيهية ، العدد 149بتاريخ(01-15) أوت 1997م،غيليزة، ص/04.
(2): إبانة الجزائر، ص/49.

فما كان سرا غامضا، و ما كان يمارس في الخفاء أو ما كان في حساب المقضي عليه يظهر جليا فيصير واضحا للأنام، محيرا للضباط الفرنسيين، مجسدا لمقامة و شجاعة الجزائريين و إخلاصهم و عدم رضوخهم.

و يساهم في تفسير ذلك التدفق الشعوري، و تلك الموجة الصاعدة بعض حروف الجهر كالجيم و الراء و الباء، بالإضافة إلى ديناميكية الأبيات التي عززت بأفعال مضارعة تتحكم في محورية الجمل:

فيحتار ـــــــ فيحسبها ـــــــ

فيفجؤ ـــــــ و تدمغه ـــــــ

و يأبى ـــــــ فتسمو ـــــــ

و بذلك تشكل الخطاطة السردية حركة أفقية و عمودية في آن واحد من خلال التقابل الأفقي و العمودي.وذلك ما يمثله الشكل التالي:

فيحتار ـــــــ فيحسبها ـــــــ

فيفجؤ ـــــــ و تدمغه ـــــــ

و يأبى ـــــــ فتسمو ـــــــ

و تلعب الصورة البلاغية المجسدة في التشبيه، دورا في تعزيز الحركة الإيقاعية على اختلاف مسارها بين أفقي و عمودي. يقول الشاعر:

كأن اشتباك السطوح جسورا بها امتدت الثورة الفارضة

كأن المضائق فيها خليـــج تمـــور به السفن الخائضة[1]

فورود أداة التشبيه (الكاف) متصلة ب "أن" في بداية كل بيت، قد ساهم في توجيه الحركة الإيقاعية في مسار أفقي، من خلال التعلق الحادث بين أجزاء الصورة البلاغية (المشبه و المشبه به).

كما أن توارد أداة التشبيه في بداية كل بيت مما سبق،قد أحال إلى الاتجاه العمودي التنازلي للحركة الإيقاعية بالرغم من الاتساق المحقق بين البيتين الشعريين.

و بذلك قد ازدوجت فاعلية الإيقاع بفعل الصورة البلاغية، التي أدت دورا جماليا و تبليغيا في النص من خلال تجسيد المعاني و تقريبها و توضيحها. و أدت دورا تأثيريا في المتلقي من خلال التأثير الصوتي الذي أحدثته حروف الأداة "كأن" بتكرارها بنفس الكيفية و في نفس الموطن. كما أنها أعدت المتلقي نفسيا للمشاركة الوجدانية و العقلية في التهيؤ المسبق لتقبل المعاني؛ بمجرد سماع المتلقي للأداة "كأن" فإنه يوضع في سياق تشبيه شيء بآخر أو عدة أشياء، فيثار وجدانيا و فكريا من خلال تخيل ما سيكون من مشبه. و يتسع ذلك الخيال أثناء سماع المتلقي للمشبه، إذ يستحضر إلى ذهنه مجموعة من المعاني متعلقة بالمشبه، والتي تختزل بالوقوف على اختيار الشاعر معنى انتقاه و انتخبه.

---

(1): مفدي زكرياء ،إلياذة الجزائر ، ص/ 49.

و تقل المسافة الواردة بعد حروف المد في الإيقاع العمودي بقلة عددها، كما تقل قوة ذلك الإيقاع حسب اختلاف خصائص الحروف الواردة بعد المد.

فقد جاء في المقطوعات (09-28-39-65-67) حرفان متصلان بهاء ساكنة، بينما ورد في المقطوعات (71-83-89-95) حرف واحد منته بهاء ساكنة.

إن ورود حرفين بعد المد في كلمات (الغامضه، راكضه، الرافضه، عارضه، الناهضه، الفائضه، الفارضه، النابضه، قابضه)، قد جعل اطرادا للحركة الأفقية و الممثلة من قبل في مسار عمودي علوي، ليضعف تلك القوة حرفا النهاية -بشيء يسير- علاوة على السكت في حرف الهمس (الهاء) في آخر المقطوعة.

كما أن درجة تلك القوة تختلف باختلاف نوع الحروف الواردة قبل هاء السكت، فقد تكون مجهورة كالضاد في الكلمات السابقة و الياء في قول الشاعر:

و قالت جزائرنا الغاليه هو الأصدق، حقق آماليـــه
و من دم شعبي و أكباده إلى النصر، قدمت قربانيه[1]

إذ نلاحظ أن كلا من الهاء و الياء مهموستان، مما أدى إلى إضعاف قوة نهاية الإيقاعات لما توفر فيها من خصوصية الهمس بسبب نوع الحروف المشكلة لتلك القوة.

و كما سبق القول أن اطراد الإيقاعات يقل بعد المد حسب عدد الحروف، فأحيانا نجد حرفا واحدا. من ذلك قول الشاعر:

شربت العقيدة حتى الثمالة فأسلمت و بهي لرب الجلاله[2]

و قوله:

و بعضهم أغربوا في السخافة و بالجهل يحتكرون الثقافـــه[3]

فنلاحظ أن القوة المشكلة لنهاية الإيقاع العمودي في البيت الأول كانت أشد مما هي عليه في البيت الثانية، و ذلك بفعل حروف الجهر التي وردت قبل حروف المد و بعده في لفظة "الجلاله"؛ فاللام قد تكررت قبل و بعد الفتحة الطويلة، مما جعل إضعاف القوة في هاء السكت يسيرا مقارنة ب لفظة "الثقافه" التي تضمنت حرف القاف قبل المد، و هو حرف مهموس، وكذلك حرف الفاء بعد المد و هو مهموس أيضا، يضاف إليهما هاء السكت، وذلك ما جعل قوة الإيقاعات في نهاياتها تتلون بما تحمله الأصوات من خصائص نوعية.

إن طول المسافة و اطراد الإيقاعات بعد الفتحة الطويلة في كل من المقطوعات (09-28-39-65-67) كان مبررا بذلك الحنين إلى الماضي، و الاسترسال في الحديث عنه، فكان المعيار الزمني و كذا طبيعة الحدث المعبر عنه مفسرا للامتداد في ذلك المد وفق خطية أفقية تبرر استمرار الحديث عن ذلك الماضي.

---

(1): مفدي زكرياء ،إلياذة الجزائر ،ص/119.
(2):م.ن ،ص/123.
(3): م.ن ،ص/136.

كما أن المقطوعة (28) كانت حديثا عن بطولات بعض القادة العرب، منهم (المعز لدين الله الفاطمي)، و عن التضحيات التي قام بها الشعب الجزائري، و مؤازرة بعض الشعوب أمثال مصر للثورة الجزائرية الظافرة. كما بين أن الشعب الجزائري لا ينكر جميل جميع الأحرار الذين ساندوه و دعموه في قضيته.

و يشير في المقطوعة (39) إلى بطولات السيدة (فاطمة نسومر) التي أثبتت مقاومة مستميتة، وتصديا عنيفا لجنرالات فرنسا. فكانت " فاطمة نسومر " رمزا للمرأة الجزائرية الفدائية و المضحية بنفسها من أجل تحرير الجزائر.

و يتحدث في المقطوعة (65) عن النصر الذي حققه الشعب الجزائري بفعل إرادة قوية، و تضحيات جسام، فكان أن رفرف علم الجزائر لامعا، و دوى نشيد الجزائر يغزو الدنا.

و يهتف الجيش باسم الدماء الغوالي، و يصدح الطلاب و العمال و الفلاحون بالنشيد، و كذا النسوة، فالكل يهتف باسم الجزائر حرة مستقلة. و بعدها يشير الشاعر إلى أن الشعب الجزائري توجه لبناء صرح البلاد و سيادته.

و في المقطوعة (67) يعود لذكر التضحيات الغالية التي قدمها الشعب الجزائري قربانا للحصول على النصر. كما يشير إلى وحدة المغرب العربي من خلال اشتراك شعوبه في وحدة المصير. حيث يدعو الشاعر بأن يترك المغرب الوحدوي لتقرير ما تبقى من مصير شعوبه.

فالشاعر إذا كان مشدودا بكل جوارحه للتغني بكل ما من شأنه أن يخلد اسم الجزائر، فلقد سكنت الثورة قلبه و عقله، و سرت في عروقه، فراح يستحضر كل حدث من شأنه أن يمجد نضال الجزائر، فكان بذلك المد الملاحظ في الإيقاعات إيحارا في رحلة التضحيات، و تعمقا في انتقاء الدلالات. كما كانت تلك الأفقية المطردة امتدادا أيضا للحديث عن تاريخ مجيد، و عن بطولات شعب أبى إلى أن تعيش الجزائر حرة مستقلة.

فقد عبر الشاعر عن عواطف الإعجاب بالحدث (المضمون) المعبر عنه، بكل ما يحمله من خصوصيات الزمان و المكان ،حيث كانت طبيعة الأحداث من العناصر المميزة للإيقاعات العمودية المتصاعدة نحو الأعلى و المنتهية بحركة أفقية.

إن المسافة المجسدة للحركة الأفقية تقل في المقطوعات (71-83-89-95) لتقترب المسافة بين الحركة العمودية و الحركة الأفقية.

ففي المقطوعة (71) نجد انتقالا في الحديث من واقع إلى واقع آخر؛ إنه حديث عما ستنجزه ثورة شعب توجت بالنصر و الاستقلال بفعل إرادة لا تقهر، و مقاومة لا نظير لها، يشهد بها العدو قبل الصديق؛ فقد كان الحديث عن قيم خلقية ساهمت في تقرير الشعب مصيره، و في مؤازرة الرب للشعب. فالعقيدة الإسلامية، و الوفاء لدين الإسلام، و استقامة الخلق، كل ذلك كان وراء الإخلاص في النضال.

فتلك القيم هي التي أراد لها الشاعر أن تكون في مرحلة ما بعد الثورة، و الاستعداد لمعركة أخرى؛ إنها معركة المستوى، و تربية النفوس و غزو الجهالة و بناء أمة قويمة.

يقول الشاعر:

إذا ما انتصرنا بحرب الخلاص ... فثورتنا اليوم حـــرب الأصاله

مهدنا لمعركة المستـــــــوى ... نربي النفوس و نغزو الجهاله

و يصنع إيمـــاننا أمـــــــة ... قواما... فترجف منها الضلاله[1]

و يقدم في المقطوعة (83) نقدا لاذعا لبعض المتهجمين و المحتكرين للثقافة الأصيلة، و هي الثقافة العربية الإسلامية. كما يهجو أولئك الذين يعادون الأصالة بسبب جهلهم أو مسخ عقولهم أو التأثير فيهم بفكر غربي أو استشراقي هدام.

يقول الشاعر:

غرابيب سود، تجيد النعيـــق ... و تختال في مشيها كالـــزرافه

و نستبله الناس في كل شيء ... فما أنبث العقل قالت خـــلافه

و ما قرر العلم و الضالعون ... رمته، و قالت: حديث خرافه[2]

و كما تحدث (مفدي زكرياء) عن نضال المرأة الجزائرية و مساندتها للرجل، في كفاحه و دفاعه عن وطنه، تغنى أيضا بأخلاقها الرفيعة، و أشاد بدورها في بناء الأجيال، و يتضح ذلك من خلال قوله في المقطوعة (89):

فمنك من يصنع الجيل شهما ... و يرعى استقامته و اعتدالـــه

و يزرع ملء دماه اعتـــدادا ... يذيب ميوعته و انحلالـــــــه [3]

و ينوه الشاعر بدور وزارة التعليم الأصلي و الشؤون الدينية في اهتمامها البالغ بدراسة فقه الشريعة الإسلامية، و إقامة مراكز و مساجد لتعليم القرآن و غرس مبادئ الدين الحنيف في النفوس. فيقول في المقطوعة (95):

رعى الله في العاملين الوزاره ... أعانت لعلم الكتاب وقـــاره

إلى أن يقول:

جهاد الوزارة نـــور و حـــق ... سما بالبناء، و أرسى جداره

مساجد لله في كل حـــــــي ... يبلـــغ ربك فيها قـــــــراره

منارات علم بعرض البـــلاد ... ففي كل فج عميق منـــــاره[4]

فنلاحظ أن الانتقال من مرحلة إلى أخرى، و من واقع إلى آخر قد جعل الاطراد في الحركة الأفقية للإيقاعات يقل بعض الشيء. فالشاعر لم يبق مشدودا كل الشدة بالماضي، و بواقع الثورة و معاني النضال و التضحيات، بل قفز خطوة نحو الأمام ليتحدث عن واقع جديد تحكمه معطيات جديدة.

---

(1): مفدي زكرياء ،إيلاة الجزائر ،ص/123.

(2):م.ن ،ص/136.

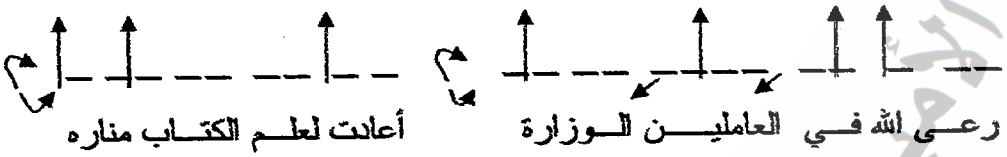
(3): م.ن،ص /143.

(4):م.ن ،ص/151.

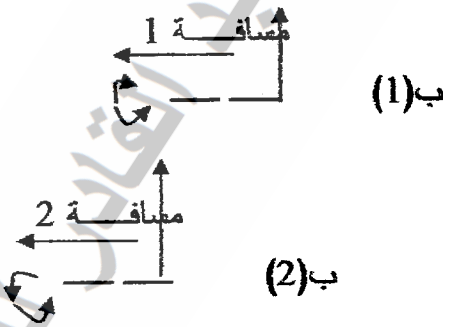
بمعنى أن هناك تحولا في المرجعية الثورية المسيطرة على فكر الشاعر، ليتم الاحتكام إلى مرجعية اجتماعية و ثقافية و دينية، يحكمها فكر البناء و التشييد و الإصلاح. و لذلك نجد قفزة على مستوى البنية الإيقاعية التي جسدها اختصار المسافة بين الإيقاعات العمودية و الأفقية.

و ذلك ما يمثله الشكل الآتي:

و قوله:



فالمسافة الممثلة بحرفين متحركين بعد الفتحة الطويلة في نهاية البيت الأول، قد قلت عنها في البيت الثاني بمجيء حرف واحد متحرك.وهذا ما يمثله الشكل التالي:



تقليل القوة الإيقاعية بسبب تقليل جزء منها بفعل هاء السكت، من خلال الانتقال من الجهر إلى الهمس بين الضاد و الهاء أو بين الراء و الهاء.

5)الإيقاع الأفقي الملحق بهاء السكت:

و من الإيقاعات أيضا الملاحظة في الإلياذة الإيقاع الأفقي الملحق بهاء السكت، و يتضح ذلك من خلال المقطوعات (10-13-30-72-76-85-88). أي ورد بنسبة (7%).

و قد تميزت تلك الإيقاعات بحركة تشبه القذائف؛ إذ تحتكم لقوة ضغط تشكلها الأفعال – في أغلب الحالات– و ما تحمله من تشديد، لتلقى في النهاية كصرخة مقذوفة ترجمتها الكسرة الطويلة و حرف الروي القاف بما تميزت به من انفجارية الصوت.

يقول الشاعر:

و بلكور للمجد شق طريقه و خط معالمها في السويقـــه
و عجل أقدار يوم الخلاص و كان يحاسبها بالدقيقـــــه

إلى أن يقول:

رجت حواجزهم بالغـــلاة غريق يشد بذيل غريقـــــه

و إلى قوله:

و يضحك فوروم من حيوان غواه السراب، فضل طريقه[1]

فنحس قذف الحركة الإيقاعية بقوة في منحى أفقي، تسهم في خلقها حروف المد من ضمة و كسرة طويلتين، بالإضافة إلى أفعال كانت نقطة شد و دفع لتلك الحركة. علاوة على الإدغام الملاحظ في تلك الأفعال، و الذي شكل بدوره مركز ضغط تجمع فيه تلك القوة قبل انطلاقها.

و تختلف مناطق القوة التجميعية الحادثة بفعل الإدغام الحادث في بعض الأفعال، فأحيانا تكون في البداية، و أحيانا في الوسط، و أحيانا أخرى قبل المكون المشكل لنهاية الحركة الإيقاعية.

ففي قول الشاعر:

و بلكور للمجد شق طريقه و خط معالمها في السويقه

نلاحظ أن تجميع القوة كان في الفعل "شق" بعد امتدادها في حركة أفقية بفعل الضمة الطويلة في "بلكور"، ليشكل الفعل "شق" نقطة دفع جديدة لسابقتها. و تقذف بعدها في حركة أمامية في لفظة "طريقه". و تستأنف قوة الدفع من جديد في عجز البيت بقوة مماثلة لما كان في الفعل الأفقي "شق"، و ذلك من خلال الفعل "خط"، ليكون نقطة ارتكاز في انطلاق القوة مجددا، لكن في منحى عمودي من خلال كلمة "معالمها". لتجمع القوة السابقة في قوة نهائية تقيد المد السابق بإدغام آخر و حرف لين في كلمة "السويقه".

كما أن الدلالات المعجمية للفظتين (شق) و(خط)، قد اتفقتا في جانب منهما وخصوصيات الحركة الإيقاعية المتميزة بما سبق من قوة. فالقوة المبذولة في كل من (شق) و(خط) ــ معنوية كانت أو مادية ــ تخرج من حيز التمركز في نقطة ثابتة لتنطلق، عبر مسارات متنوعة ،تكون الصعوبة والانتقال والتوسع والانتشار أبرز ملامحها .

ومن هنا تتضح لنا قدرة (مفدي زكرياء) على توظيف لغة يجمع فيها بين الخصائص الصوتية والمعجمية والدلالية في انسجام والحركة الإيقاعية للكلام من جهة ،وسياقه من جهة أخرى.

و تتوزع قوة الإدغام في الأفعال في بداية الأبيات أحيانا، لتشكل بذلك حركة أفقية عمودية في ذات الوقت.

---

(1): مفدي زكرياء ،إلياذة الجزائر ،ص/50.

و يتضح ذلك من خلال قول الشاعر:

و عجل أقدار يوم الخلاص — و كـــان يحاسبها بالدقيقـــــه

و أرجت حواجزهم بالغـــلاة — غريـــق يشد بذيل غريقـــــه

تشيعهم أدمع العـــــاشقات — و هيهات تجدي دموع العشيقة[1]

و تقترب أحيانا قوة التجميع الحاصلة بفعل الأفعال المدغمة من القوة النهائية للحركة الإيقاعية، مما يجعل قوة القذف أوضح عن سابقتها أو أكثر فعالية.و من ذلك قول الشاعر:

و يضحك فوروم من حيوان — غواه السراب، فضل طريقه[1]

وتسهم ظاهرة الاستفهام من خلال تكررها بآلية متشابهة في تجسيد اتجاه الحركة الإيقاعية على المستويين: الأفقي والعمودي.

يقول الشاعر:

أزكار أم أنت عش عقـــاب؟ — أم الصقر منك أستمد ضلوعه؟؟

أم العاشق، المستهام، المعنى — بنبع العناصر أجرى دموعـــه؟

أم الحب رق لمجنـــون ليلى — فرش بعين النسور صريعـــــه؟

أشادك بومبي مقوقس روما؟ — أم أن بولوغين رب الصنيعـــه؟[2]

فقد ساهم الاستفهام في توجيه الحركة الإيقاعية نحو الأمام، من خلال صيغة الاستفهام ذاتها، ومن خلال إثارة المتلقي ،مما يجعله يتتبع المستفهم عنه، و يحاول معرفة جواب السؤال.

كما أن توارد الاستفهام في حركة متوالية من خلال تكرار نفس الأداة "أم" في بداية صدور الأبيات، و في بداية أعجازها، قد ساهم في خلق حركة عمودية تنازلية من جهة، و ساهمت في الربط بين معاني الأبيات من جهة ثانية، و توحيد مشاعر المتلقي من جهة ثالثة، و ذلك من خلال وضعه في سياق قوامه السؤال و الاستفهام.

و تتعزز الحركة الإيقاعية الموجهة بالاستفهام، بحركة داخلية أخرى تسير في اتجاه الحركة التي يحدثها الاستفهام. إنها ظاهرة التقسيم والتوزيع؛ بالإضافة إلى القوة التي أشرنا إليها سابقا؛ قوة الإدغام.

---

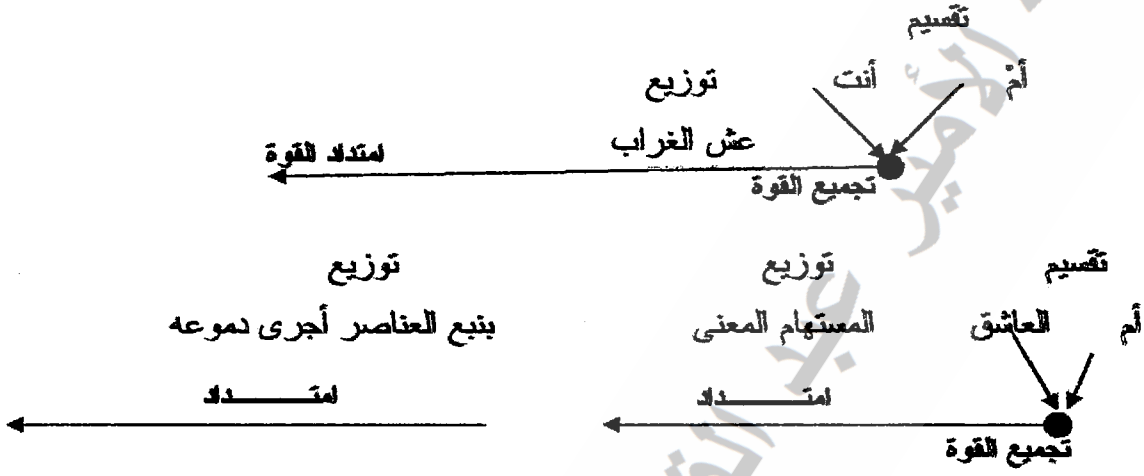
(1): مفدي زكرياء ،إلياذة الجزائر ،ص/50.

(2):نفس ،ص/76.

التقسيم والتوزيع كانا مجسدين في الأسماء: أنت – الصقر – العاشق – الحب – بومبي – بولوغين.

لتضاف هذه الأخيرة إلى القوة المتمركزة في أداة الاستفهام "أم"، و تكونان بذلك قوة دفع للحركة الإيقاعية.

كما أن امتداد الحركة على المسار الأفقي قد جسدته ظاهرة توزيع المعاني الخاصة بكل اسم مما سبق، مما جعل الحركة الأفقية تشد بجانبية أكثر نحو الأمام. و يتضح لنا ذلك من خلال الجمل: – عش العقاب –منك أستمد ضلوعه –المستهام المعنى بنبع... –رق لمجنون ليلى– فرش بعين... – مقوض روما –درب الصنيعة.



6)الإيقاع الأفقي المبتور النهاية:

و من الإيقاعات الواردة في الإلياذة إيقاع أفقي مبتور النهاية، و قد ورد مرتين. و ذلك في المقطوعتين (15 و 92)، أي بنسبة (2%).

يقول الشاعر:

أمانا ربوع الندى و الحَسَبْ أمانا تلمسان، مَغْنَى الأَدَبْ
تماوج وهران في أصغريك و فاس، فأبدع فيك النَّسَبْ[1]

فتتساوق الحركة الإيقاعية في هدوء، و تنوع بين عمودية تصاعدية و أفقية خطية، لتبتر في النهاية، فيحدث كسر خفيف في امتدادها، و إفراغ لقوتها مشبهة سقوطا على قرب مسافة.

فقد كانت تلك الحركات، في إيقاعها تشبه حركة المتعب، الذي يبدأ نشيطا حيويا ثم تتثاقل حركته في النهاية، أو كأنها حالة نفسية لولهان يستبد به الشوق و الحنين فتذكي مشاعره، وتؤلمه الذكرى، و يؤلمه ذكر الهجر و البين، فيزداد جرحه و ينقطع نفسه، و تضعف قواه.

---

(1): مفدي زكرياء ،إلياذة الجزائر ،ص/57.

فكذلك الشاعر هنا، نجده يتحدث عن جمال تلمسان، و عن رموز الإبداع و مواطن الحسن و البهاء فيها. فقد فتنت كل ناظر إليها، و أصيب بالسكر و الهيام، فكانت تلمسان حسناء في مجلس طرب مملوء بكؤوس العنب، وبذلك اجتمع تأثير جمال الحسناء و تأثير ما يتناول في حضرتها، فتبدى للناظر حركات واهنة بعد صدمة المشهد.

يقول الشاعر:

و تاه الوريط بشلالـــــــــــه ... يلقن زرياب معنى الطــرب

و أغرى الملوك بحب الملوك ... فأخلص في حبها كل صـــب

يحسنك هام أبو مديـــــــن ... و في معبد الحب شاد القبب[1]

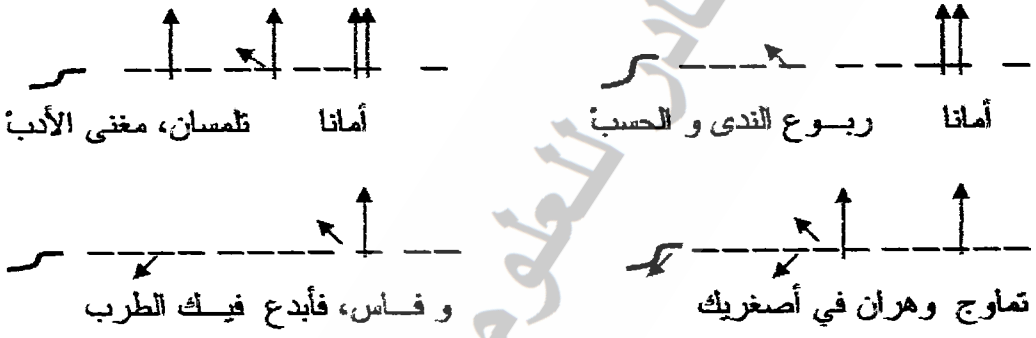
كما أن الجانب الثوري و النضالي في مدينة تلمسان لم يبق رمزا تاريخيا وحضاريا فحسب بل صار رمزا جماليا يجمع بين الحدث التاريخي وجماليات المكان . فقد سخر الشاعر الفكرة الثورية النضالية في تجسيد حسن المدينة، فأضفى عليها من المجازات ما يثير الوجدان والخيال. و بذلك لم تكن مرجعية الفكرة الثورية هي فقط بؤرة الحركة الإيقاعية.

يقول الشاعر:

و أجرى بك الروم ساقيـــة ... بها أسكر الحسن بنت العنـــب

و نافح فردوسك ابن خميس ... و يحي ابن خلدون فيك التهب[1]

و يمكن تمثيل الإيقاعين السابقين بالشكل الآتي:



و الشكل النهائي المجسد للإيقاعين هو (_ _ ر)، فالحركة الإيقاعية تمتد أفقيا ليلقى بها نحو الأمام، فتنحرف عن الأفقية قليلا. و قد ترجم ذلك الاستمرار في الحركات القصيرة في النهاية ثم انتقالها إلى شكل آخر منها و هو السكون. كما أن تجميع الهواء كان في صوت شفوي (الباء)، و هو أعلى درجة من سابقيه (الهمزة و الدال في الأدب، و النون و السين في النسب).

---

(1): مفدي زكرياء ،إلياذة الجزائر ،ص/57.

و تلتقي المقطوعة رقم (92)- التي اشتركت حركتها الإيقاعية- مع المقطوعة (15)، حيث نجد الشاعر يتحدث عن بولوغين (الاسم الجديد الذي أطلق بعد الاستقلال على ضاحية سانتوجين)(1)، إذ يخلع على ذلك المكان من روحانيته، و يسقيه من فيض مشاعره، فيكتسب حنانه و عذوبته من ثنايا أضلعه.

و ما كان في (بولوغين) من بطولات و غوايات، لم يشكل بؤرة الحركة الإيقاعية، بقدر ما استفاد الشاعر من الحدث التاريخي لتقديم وصف وجداني.ويتجلى ذلك في قول الشاعر:

و ساجل بولوغين عذب النغم	يناغمك شاطئه المبتســـم
و تفتح حناياك جرحا قديمـــا	و ما نام جرح الهوى بالقدم
فلا تفش يا قلب أســـرارها	فإن شهيد الهوى من كتـم
و لا تشك للكائنات أســـاك	فأنت الخصيم و أنت الحكم(1)

7)الإيقاع الأفقي المستقيم الموصول بهاء السكت:

و النوع الاخر من الإيقاعات، و هو إيقاع أفقي مستقيم موصول بهاء السكت. و قد ورد هذا النوع أربع مرات، و ذلك في المقطوعات (23-75-77-86). أي بنسبة (4%).

يقول الشاعر:

أشرشال!... هلا تذكرت يوبا؟	و من لقبوا عرشك القيصرية؟
و من مصروك فنافست روما	و شرفت أقطارنا المغربيـــة(2)

و نحس من خلال هذه الأبيات بحركة إيقاعية متدفقة محاولة الاستطالة لكنها تشد في النهاية بقوة تحدث فيها اختناقا و ضغطا.

إن الضغط السابق ،على مستوى القوة المشكلة للحركة الإيقاعية،جعلها تجمع و توجه في مسار أفقي، ترجم اختفاء الحركة العمودية التصاعدية أو أبرز نهايتها.

---

(1): إيالة الجزائر ، ص/147.من الهامش.

(2):من نص/67.

علاوة على ما امتازت به الياء من جهر ساهم في إبراز موطن القوة النهائية وخصوصياتها.

أضف إلى ما سبق ،فإن تلك القوة تضعف قليلا بامتصاص هاء السكت لجزء منها، إذ " تنخفض مؤخرة اللسان عن الطبق، فتضيق غرفة الرنين، و يخرج الصوت مرققا، و يرتفع الطبق نحو الجدار الخلفي للحلق، فينسد التجويف الأنفي، و يتفتح التجويف الفموي "[2].

و لقد كانت أساليب الاستفهام بما أفادته من أغراض أحالت إلى الحالة النفسية للشاعر المتلونة بالحسرة و التعجب و الاستغراب؛ فكل هذه الأحاسيس كانت متطلعة إلى حالة نفسية أخرى يريد الشاعر أن يثبت عليها؛ إنها حالة الاعتراف و الإقرار لشيء هو كائن و أريد تغييبه.

و على هذا الأساس تلونت الحركة الإيقاعية في حالة المد العمودي الذي وافق استحضار صورة شرشال أو مجهودات يوبا الثاني فيها، ومقابلة محاولة إنكار ذلك الصنيع بأحاسيس الاستغراب و التعجب. كما وافقت صورة الانتقال إلى الحركة الأفقية حالة المطالبة بالاعتراف و الإقرار و إبعاد النفي و الإنكار لما أراد الشاعر التعبير عنه.

و قد عزز حالة الإقرار بالحقيقة و الاعتراف بها، التشديد الواقع في الكلمات المكونة للبنية الإيقاعية الأفقية.

يقول الشاعر:

لماذا يلقب يوبا بثان؟ أما حقق السبق في المدنية؟[3]

كما إن الإيقاع السابق يتميز بالاطراد، من خلال طول المسافة المجسدة لقوة الحركة الإيقاعية الأفقية إذا ما قورنت بها في المقطوعة (77). حيث يقول الشاعر:

طفيش سقياك ... قطب الأيمة و من عاش بالفكر، يضع أمة

و من شق بالعلم، درب الحياة و صان لنيل الرسالات حرمة[4]

فالاطراد في الحركة الإيقاعية قد عززته –بالإضافة إلى ما ذكر سابقا– بنية سردية تحتكم إلى أفعال ماضية تجسد ما كانت عليه الحقيقة التي أراد الشاعر أن ينقلها، و يبعد و ينفي عنها الإنكار.

---

(1): د. حسام البهنساوي ، علم الأصوات ،ص/50.

(2): م.ن،ص/83، 84.

(3):مفدي زكرياء،إلياذة الجزائر،ص/67.

(4): م.ن،ص/130.

فيقول:

أما كان أول من خط رسمـــا لوجه جزيرتنا العربية؟

أما شاد يوبا لشرشـــال بالعلــــــــــــــــم أول جــامعة أثريــة؟

إلى أن يقول:

و كان الأفارق في منتداهــم بروما يخصونه بالتحية

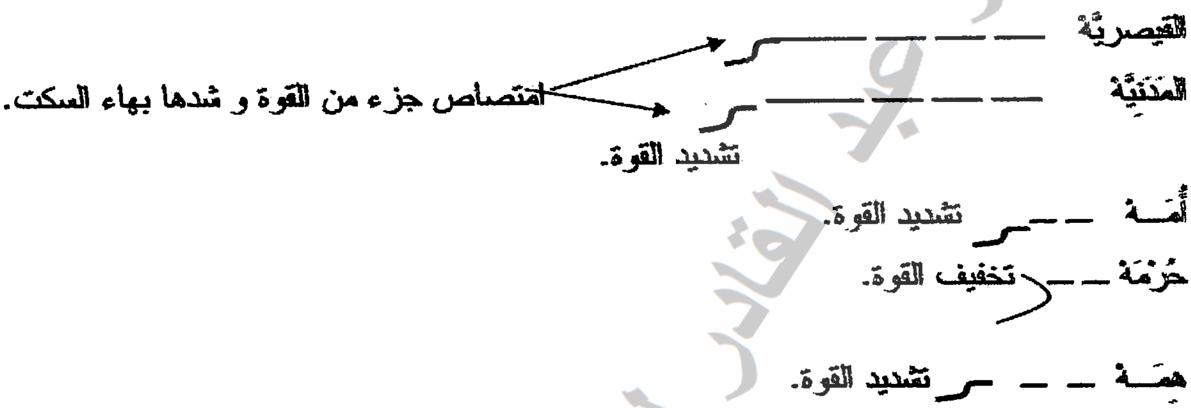
و كان أبولوس قاضي روما ليمناه، ترفع كل قضيـــة[1]

كما أن القصر في المسافة المكونة للحركة الإيقاعية الأفقية في المقطوعة (77)، قد بررته الحالة النفسية للشاعر أثناء حديثه عن مجهودات العالم الجزائري الإمام الشيخ (طفيش محمد بن يوسف).

فلم يكن الشاعر في حالة ضرورة إلى إثبات شيء أنكر أو زيف، ولذلك لم تمتد حركة الإنكار كسابقتها، لأن الشاعر في حال المعجب المقرر المشيد، لا في حال المستغرب المحاول نفي الإنكار.

ويمكن تمثيل ما سبق من خصائص بالشكل التالي:

امتداد الحركة



(1)مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ص/67.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

2) ظاهرة التنـــــغيم :

يعد التنغيم من القضايا التي طرحت جدلا كبيرا حول تواجده أو عدمه في اللغة العربية، و أنه لا توجد في تراثنا نصوص يمكن أن نحتكم إليها في تعريف ظاهرة التنغيم أو التقعيد لها.

و قد تعود الأسباب في رأي بعض الدارسين إلى عدم دراسة موضوعية لتراثنا، مما أدى إلى تعميم الأحكام، و الحكم المسبق على الظاهرة –التنغيم– مما قد يفضي إلى التفريط في دراستها، من خلال تبني الآراء القاضية بعدم وجود تلك الظاهرة في تراثنا العربي.

و من الآراء التي تبناها معظم الدارسين المحدثين، ما أدلى به بعض المستشرقين أمثال (برجشتراسر) في كتابه الموسوم بـــ: التطور النحوي في اللغة العربية. حينما ذهب إلى التعجب من أن النحويين و المقرئين القدماء لم يذكروا النغمة و لا الضغط أصلا، و قد رمز أهل الأداء والتجويد إلى ما يشبه النغمة، و لا يفيد ذلك في شيء، و عليه فإن لا نص نستند عليه في حل الإشكال المطروح. وهو حال العربية الفصيحة في هذا الشأن[1].

و ترى الدكتورة (آمنة بن مالك) في بحث لها معنون ب: ظاهرة التنغيم في البحث الصوتي بين القديم و الحديث "أن التنغيم قد أدرك إجمالا عند القدماء مما جعلهم يتركون دلالات نحوية تنبئ عنه مصطلحات اتخذت معاني مختلفة للتعبير عنه مثل:

السكتة، و الوقفة، و النغمة، والتطويح، و التطريح، والتفخيم، و التعظيم، و الترنم و التطريب"[2].

كما تثبت الباحثة أن ظاهرة التنغيم قد استشعرها العرب قديما، و تستدل على ذلك ببعض الشواهد الشعرية أدرجها (السيوطي) في الأشباه و النظائر، و من خلال إشارات (ابن جني) الذكية أثناء حديثه عن حذف الصفة في الجملة و دلالة الحال عليها،و ذكر بعض المصطلحات كالتطريح ، و التطويح، والتفخيم، و التعظيم، و مطل الحركات. و كذلك ما عالجه (سيبويه) في موضوع الإشباع، و باب الندبة. كما أن الشعراء قد اهتموا ببعض الأساليب لإظهار الفجيعة الحكمية، و قد يجعل التنغيم محل الشرط و يكون دليلا و قائما مقامه و أيضا بعض الأساليب كالتوكيد و الاستفهام التي توحي بالتنغيم.[3]

كما ترجع الصعوبة التي يواجهها الدارسون المحدثون الذين أرادوا تصور التنغيم في لغتنا الفصحى قديما إلى أن " اللغة العربية وصلت إلينا مكتوبة، و بكتابتها فقدت عنصر الحياة..."[4].

---

(1): قول الباحث مبثوث في مجلة الآداب ،العدد (02)،جامعة قسنطينة ،معهد الآداب و اللغة العربية، 1995م – ص/34 . و مجلة: البصائر: جامعة ألبترا الخاصة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر –بيروت ،2003م ،المجلد (7)،العدد(1) ، ص/12.

(2):د.آمنة بن مالك،(ظاهرة التنغيم في البحث الصوتي بين القديم والحديث)، مجلة الآداب ،العدد (2)،ص/43.

(3):م.ن، ص ص/35، 41 .

(4):م.ن ،ص/35.

و تذهب الباحثة إلى أن التنغيم " و إن لم يكن قرين الرؤية القديمة للغة العربية و فهم نحوها ففي هذا عذر يذهب عن القدماء مظنة التقصير لأننا ألفينا من كان يلمح بتواجده دون أن يصرح أن هناك أساليب فصاحة أخرى يم ن فهمها من خلال الظاهرة الصوتية المسماة بالتنغيم كأساليب المدح و الذم و الاستثناء و القسم".(1)

وممن قدموا أيضا دراسات قيمة في المجال السابق (د. خالد عبد الرؤوف الجبر)، الذي يرى كذلك أن بعض الدراسات الحديثة قد اتكأت على رأي المستشرق (برجشتراسر)، و يضيف أمرا آخر و هو عدم اهتمام الدارسين بالتراث الفلسفي، فيقول" و لو تتبعنا بعض الدراسات الحديثة لوجدنا أنها تكاد، بلا استثناء تبنى على هذا الرأي (رأي برجشتراسر) و لو أن بعضها حاول في عجالة أن يتتبع ما يتصل بالظاهرة في كتب التراث مركزا على كتب النحو و اللغة و القراءات، مهملا تراثا فلسفيا ضخما و غنيا، شاملا و متنوعا"(2).

و من خلال استقراء لجهود الفلاسفة المسلمين يبين (د. خالد) أنهم وقفوا " على ظاهرة التنغيم في سياق وصفهم الهيئات الأدائية للكلام، و لهذا نجد قضايا التنغيم الجزئية منبثة في ثنايا تأصيلهم لعلوم يقتضيها التأثير في المتلقي استنادا إلى أغراض المتكلم، و من ذلك الخطابة و الشعر و الموسيقى..."(3).

حيث بين الباحث بطريقة واضحة و مفصلة كيف اهتم الفلاسفة بالتنغيم بدءا من الصوت إلى التركيب، و هيئة الأداء، و أصناف النغم و فوائدها، و استخداماتها و أثر التنغيم في النفس، و فهم الغرض.(3)

و يعرض الباحث لأهم تعاريف (الفارابي) و (ابن سينا)، و (إخوان الصفا) لظاهرة التنغيم. و سنقدم بعضا منها فقط للاستدلال على تفطنهم في وقت مبكر لتلك الظاهرة الصوتية.

يرى الفارابي " أن للأشياء الملذة و المؤلمة نغما يستدل بها عليها؛ مثل الأنة؛ فإنها نغمة تدل على المؤلمة، أو ما يقوم مقامها مما ليس بلفظ دال مثل: آه و واه المستعملة في التوجع و التأسف، و كذلك في المشهيات.لكن لم يكن لنوع من الآلام ولا المشهيات نغمة تخصها و لا شخص شخص مما تحتها. فلما لم يتفق ذلك حصل لها ألفاظ تدل عليها . (و قيام زيد مشتهى) ليس له نغمة تدل عليه فجعل دالا عليه "(4).

---

(1): د.آمنة بن مالك،(ظاهرة التنغيم في البحث الصوتي بين القديم والحديث)، مجلة الآداب ،العدد (2)،ص/43.
(2): د. خالد عبد الرؤوف الجبر ،(دراسة التنغيم الصوتي عند الفارابي و بعض فلاسفة المسلمين)، البصائر،المجلد (7)،العدد(1)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر . آدار، 2003م،ص/12.
(3):م.ن ص/16.
(4): ابن باجة: تعليقات في كتاب باري أرميناس و كتاب العبارة للفارابي. نقلا عن المرجع السابق ،ص/33.

و يكشف (الفارابي) عن الجوانب الانفعالية في الكلام، و تعلقها بأغراض الكلام ،فيقول " و كل مخاطبة و كل قول: يخاطبه به الإنسان غيره شيئا ما، فهو قول جازم إما إيجاب و إما سلب...،و منه التعجب و منه التمني، و منها سائر الأقاويل التي تأليفها أو شكلها يدل على انفعال اخر...، و الذي يقتضي به فعل شيء ما فمنه نداء، و منه تضرع و طلبة، و إذن و منع، و منه حث و كف و أمر و نهي "[1]

و يفرق الفارابي بين التنغيم و النغمة، حيث يعرف هذه الأخيرة تعريفات دقيقة تتعدد فيها جوانب الرؤية للنغمة. فيرى أن النغمة هي:[2]

– الصوت المفروض فيه الحسن بالكيفية و الكمية.

– و التعريف الطبيعي للنغمة أنها: حزمة أصوات من جنس واحد تتلاحق مسرعة وراء بعضها في موجات متصلة، فيخيل أنها ممتدة.

– و النغمة: صوت واحد يلبث زمانا ذا قدر محسوس في الجسم الذي يؤخذ منه.

و يشير د. (خالد عبد الرؤوف) أن (إخوان الصفا) قد أشاروا في رسائلهم إلى ظاهرة التنغيم من خلال سياقات ثلاثة، أولها: علاقة التنغيم بممارسة الشعائر الدينية، و ثانيها المقابلة بين عالم الكون و الفساد و عالم السماوات، من خلال تطبيقهم مفهوم المحاكاة في التنغيم، مفترضين أن النغم الإنسانية تقليد لنغم أهل الأفلاك.

و ثالثها: ربطهم بين التنغيم و بين أداء المعنى المراد في النفس، و التعبير عن الأغراض و المقاصد، و تبينوا منه أن العبارات كلها تأدية عن النفوس الجزئية بما أمدتها النفس الكلية. كما جعلوا للأصوات المقترنة بالأغراض و المعاني عند الحاسة السامعة كيفيات و ماهيات[3].

و يفصل (ابن سينا) في تعريف التنغيم،حيث يقرنه برفع الصوت و خفضه، وثقله و حدته أو الجمع بين هذه الخصائص، إذ يقول " فأما القول فإنه يحتاج تارة إلى أن يرفع به الصوت، و تارة إلى أن يخفض به الصوت، و تارة إلى أن يثقل الصوت، و تارة إلى أن يحد، و تارة إلى أن تخلط فيه هذه الأمور "[4].

---

(1): الفارابي ،كتاب الحروف. نقلا عن: د. خالد عبد الرؤوف الجبر، (دراسة التنغيم الصوتي عند الفارابي و بعض فلاسفة المسلمين)، البصائر،المجلد (7)،العدد(1)،ص/33 .

(2): م.ن،ص/34.

(3):): د. خالد عبد الرؤوف الجبر ،(ظاهرة التنغيم عند الفارابي و بعض فلاسفة المسلمين)، البصائر،المجلد السابع،العدد(1)، ص/29.

(4): م.ن، ،ص/30.

كما يشير ابن سينا إلى" التناسب بين التنغيم و الانفعالات النفسية، و الدلالة على أحوال المتكلم و دورها في تهيئة المقام، عند كل من المتكلم و السامع بحيث يحدث الأثر المناسب"[1]. إذ يقول:" إن للنغم مناسبة ما مع الانفعالات و الأخلاق، فإن الغضب تتبعث منه نغمة بحال، و الخوف تتبعث منه نغمة بحال أخرى، و انفعال ثالث تتبعث منه نغمة بحال ثالثة، فيشبه أن يكون الثقل و الجهر يتبع الفخامة، و الحاد الخافت فئة تتبع ضعف النفس. و جميع هذا يستعمل في المخاطبة؛ إما لأن يتصور الإنسان بخلق تلك النغمة و بانفعالها عندما يتكلم، و إما لأن يتشبه نفس السامع بما يناسب تلك النغمة قساوة و غضبا، أو رقة و حلما"[2].

و يضيف ابن سينا خاصية أخرى للأصوات المستعملة في التنغيم –علاوة على الرفع و الخفض و الجهر و الخفت– و هي التوسط، إذ يقول:" و منها الصنف المستعمل في النغم؛ مثل تثقيلها و تحديدها و توسيطها، و إجهارها و المخافتة بها أو توسيطها"[2].

إن أقوال ابن سينا السابقة سنجدها –تقريبا– إن لم نقل حرفية لدى بعض الباحثين المحدثين من العرب أو المستشرقين الذين قسموا التنغيم ،على أساس ما ذهب إليه (ابن سينا) من أقوال.

فالتنغيم هو " رفع الصوت و خفضه في الكلام للدلالة على المعاني المختلفة للجملة الواحدة، فهو الارتفاع و الانخفاض في درجة الجهر في الكلام، و هذا يرجع إلى التغير في نسبة ذبذبة الوترين الصوتيين"[3].

و يطلق (د. أنيس) على التنغيم مصطلح موسيقى الكلام*، إذ يرى أن البحث "عن نظام درجات الصوت و تسلسله في الكلام العربي، يحتاج إلى عون خاص من الموسيقيين عندنا، و سوء الحظ حتى الآن، لم يهتد موسيقيونا إلى السلم الموسيقي في غنائنا، أو بعبارة أخرى لم يتفقوا عليه. و لهذا نؤثر ترك الحديث عن موسيقى الكلام العربي إلى مجال آخر، بمعنى أن تكفل لنا البحوث المستقبلية القيام بهذا"[4]

و بذلك يقرن موسيقى الكلام بموسيقى الآلات، إذ بينهما فرق ملحوظ، فلا يمكن إنكار الموسيقى التي تتمتع بها الأصوات، و هي موسيقى طبيعية فيها، بخلاف الموسيقى الصناعية التي تبنى ألحانها و أنغامها على ما يوجد في الكلمات اللغوية مع التعديل والتفنن فيها.

---

(1):): د. خالد عبد الرؤوف الجبر ،(ظاهرة التنغيم عند الفارابي و بعض فلاسفة المسلمين)، البصائر،المجلد (7)،العدد(1)، ص/31.

(2): م.ن، ص/31.

(3): د. نور الهدى لوشن ،مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية الأزريطة –الإسكندرية ،2001م ، ص/136.

(*): و يتبنى ذلك المصطلح د. كمال بشير في كتابه :علم اللغة .و استعمل عبد الواحد وافي في: علم النغمة مصطلح التغيرات الموسيقية.

(4):د.إبراهيم أنيس ،الأصوات اللغوية ،دار النهضة العربية ،القاهرة ،1961م ،ص/124.

و يذهب الدكتور (أحمد مختار عمر) إلى أن " التنغيم موجود في معظم اللغات. ولكنها... تختلف في استخدامه أو عدم استخدامه للتمييز بين المعاني.

و معظم أمثلة التنغيم في العربية (و لهجاتها) من النوع غير التمييزي الذي يعكس إما خاصة لهجية، أو عادة نطقية للأفراد. و لذا فإن تقعيده أمر يكاد يكون مستحيلا... و أكثر ما يستخدم التنغيم في اللغات للدلالة على المعاني الإضافية كالتأكيد و الانفعال و الدهشة و الغضب...الخ"[1].

و إذا كان د. (عمر مختار) ينكر الوظيفة التمييزية للتنغيم و يقصره على الوظيفة التعبيرية، فإن من الدارسين من يقر بوجود الوظيفة الأولى علاوة على الثانية.

فالتنغيم "يعطي دلالة صوتية دالة على الانفعال و التأثير يظهر عند الناطق في أية لغة فيعبر عن غضبه، و فرحه، و سروره، و هدوئه، و انفعاله. و هو ذو ملمح تمييزي تفهم على أساسه كثير من الأبواب النحوية كالنداء و الندبة و التعجب و الاستفهام و الشرط.

و لم تتوقف قضية التنغيم في فهم بعض قضايا النحو فحسب، بل تتجاوزها إلى إحلال التنغيم محل بعض الأدوات التي تربط الأساليب في الجمل كالاستفهام و الشرط و التعجب"[2].

و عليه فوظيفة التنغيم لا تقتصر على التعبير عن المشاعر و الانفعالات المختلفة بقدر ما يميز – التنغيم – بين الأساليب عن طريق نغمة الكلام. فالتنغيم" له في بعض اللغات وظيفة تمييزية... ففي اللغة العربية و الفرنسية مثلا: يمكننا أن نغير معنى الجملة من التقرير إلى الاستفهام بتغيير النغمة فقط"[3].

و يكتسب التنغيم صفة التلقائية؛ بمعنى أن المتكلم لا يذهب إلى القول باستعماله أو تركه في الكلام، " فنغم الكلام شيء تلقائي إلى حد ما، أي أن المتكلم لا يستطيع أن يختار بين وجوده أو عدم وجوده، و مع أن الفرصة المتاحة لاستعماله لغويا بهذه الصورة فرصة محدودة، إلا أن نغم الكلام يؤدي بلا شك دورا يختلف نوعه، كما تختلف أهميته من لغة إلى أخرى اختلافا بينا"[4].

وتقدم (د. آمنة بن مالك) تبريرا لنفي الدور التمييزي للتنغيم في اللغة العربية من قبل بعض الدارسين إلى " بعد المنهج الذي استخدمه الأوائل في النحو و الدراسات الصوتية حيث اعتمد المنهج التحليلي الذي يعتمد على الفرض و التأويل في الدراسات النحوية و المنهج الوصفي الذي

---

(1):د.أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتب للنشر ، القاهرة ، 1991م ، ص/366.

(2): د. آمنة بن مالك (ظاهرة التنغيم في البحث الصوتي بين القديم و الحديث)، مجلة الآداب ،العدد (2) ،ص /41، 42.

(3): د. نور الهدى لوشن ،مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص/136.

(4): د. حسام البهنساوي ،علم الأصوات، ص/161.

يعتمد على ما هو واقع بعيدا عن الفرض و التأويل، الأمر الذي أبعد التنغيم عن خدمة النحو و فهم القضايا قديما و لم نعثر على قاعدة تدل عليه".(1)

و مما يتفق عليه الدارسون في قضية التنغيم، هو توظيفه على مستوى الجملة أو العبارة بخلاف النغمة التي تكون على مستوى الكلمة المفردة(2).

و ينظر الدارسون المحدثون إلى التنغيم نظرة فونيمية، ذلك أن الفونيم "ليس وقفا على الحروف (الأصوات) و لكنه يوجد في نهايات الجمل و ذلك كالاستفهام و التعجب مثلا".(3)

بمعنى أن التنغيم باعتباره ظاهرة تتعلق برفع الصوت أو خفضه أو التوسط فيه، ليس منه مما يدخل في تركيب أجزاء الجملة، لذلك" يعد كل من التنغيم والنغمة فونيما (غير تركيبي)* أو فونيما (فوق تركيبي). ذلك أن مثل هذه الظواهر الصوتية ليست جزءا من التركيب نفسه، وهي ليست عناصر مكونة للتركيب الصوتي للغة كما هو الشأن بالنسبة للصوامت و الصوائت..."(4).

فالتنغيم لا يلحظ في التركيب أو الرسم الخطي للحروف، مما يجعله خاصية من خصائص التعبير الشفهي. و إذا كان" التنغيم يتحكم في المشافهة التي هي قوام اللغة و أساس اعتمادها... حق للدارسين المحدثين أن ينظروا إلى هذه الظاهرة نظرة فونيمية تتعدى التركيب الظاهري لتكون مفهوما أو فكرة يتحقق وجودها بالنطق الفعلي و الأداء. و هي الحقيقة التي لا يمكن لأحد إنكارها. و من الأسلم ألا يحاول المرء وضع قانون صارم يحدد طريقة النطق كما قال ماريوباي"(5).

و من التقسيمات التي أشار إليها بعض الدارسين للتنغيم ما أورده (د. حسام البهنساوي) عن "مارتنيه"، حيث قسم هذا الأخير التنغيم إلى نوعين اثنين هما:

"01- **التنغيم الموضعي:** و هو التنغيم الذي يقع على موضع معين فقط في مسار النغمة الانسيابي، و قد يكون أعلى موضع، كما قد يكون أعمق موضع في هذا المسار، و في اللغة التي تميز بين نغمتين موضعيتين، لابد أن تكون إحداهما عالية و الأخرى عميقة، لكن بعض اللغات تميز بين ثلاثة نغمات موضعية، نغمة عالية، و أخرى متوسطة، و ثالثة عميقة، و في معظم اللغات التي تكون فيها النغمات موضعية، تميز كل لغة مقطعا، و يكون لكل مقطع نغمة"(6).

---

(1):د.آمنة بن مالك،(ظاهرة التنغيم في البحث الصوتي بين القديم والحديث)،الآداب ،العدد (2)،ص/38.

(2): د. نور الهدى لوشن –مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي– ص/138.

(*): يطلق أيضا على الفونيمات فوق التركيبية مصطلح: الثانوية، و الفونيمات التطريزية.

(3):د.حسام البهنساوي علم الأصوات، ص/126.

(**): فالتنغيم من الفونيمات الصوتية التي تنتمي إلى ما فوق التركيبية تمييزا له عن الفونيمات المكونة لبنية الكلمة ة يتحكم فيه الأداء، و هو لذلك لا معنى له في ذاته و إنما يكتسب مع غيره من الفونيمات دلالة رمزية اعتباطية.

(4):د.نور الهدى لوشن،مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي،ص/137.

(5):د.آمنة بن مالك،(ظاهرة التنغيم في البحث الصوتي بين القديم والحديث)، مجلة الآداب ،العدد (2)،ص/43.

(6): د.حسام البهنساوي، علم الأصوات،ص/163.

و لعل هذا التقسيم شبيه بعملية النبر التي يكون فيها الضغط على مقطع من مقاطع الكلمة حتى يتضح و يتميز عن غيره من المقاطع.

"02- **التنغيم الانسيابي:** و هو التنغيم الذي لا تتحدد فيه النغمة من خلال نقطة معينة داخل المنحى التقييمي، و إنما سيشارك في هذا الدور اتجاه المنحى أو اتجاهاته المتتابعة و نميز في أبسط الحالات بين نغمة صاعدة، ونغمة هابطة، و إلى جانب هذين النوعين من النغمات قد نعثر على نوع ثالث نسميه بالنغمة المعلقة أو (الموحدة).(أو ما يطلق عليها بالنغمة المستوية) و هي نغمة ليس فيها صعود و لا هبوط ظاهر"[1].

و لعل هذا التقسيم هو ما جاء في قول ابن سينا السابق، في معرض حديثه عن التنغيم حين أشار إلى رفع الصوت وخفضه أو توسطه.

كما أننا يمكن أن نتحصل على حالات أخرى ، إذا قمنا بخلط الصفات الثلاثة السابقة. فمثلا قد تكون نغمة الصوت عالية (مرتفعة) وفق وتيرة معينة، ثم يحدث أن ترتفع النغمة أكثر من سابقتها، فإننا في هذه الحال لا نتحصل على نغمة هابطة أو متوسطة، بل نغمة هي أعلى من الأولى.

و على هذا الأساس فإن التنغيم من العناصر الصوتية التي تسهم في تلوين الإيقاعات من جهة، و تكشف عن دلالات متنوعة تختلف باختلاف المقام و الحالة النفسية و الشعورية للشاعر، مما يسهل على القارئ فهم معاني النص و فك رموزه في ظل المعطيات السابقة،وذلك من خلال تحقق دلالات إضافية غير كامنة في المعاني اللغوية للتراكيب.

---

(1): د.حسام البهنساوي، علم الأصوات،ص/163،164.

2-1) تنغيم التعجب:

و من الأساليب التي جسدت ظاهرة التنغيم في الإلياذة التعجب و الاستفهام مما يوحي بدلالات إضافية تعدت حدود المعاني المعجمية للكلمات المكونة للتركيب، و لمعاني الجمل أيضا.

من ذلك قول الشاعر:

فلولا جمالك ما صح ديني و ما أن عرفت الطريق لربي...!

و لولا العقيدة تغمر قلبي لمـــــا كنت أومـــن إلا بشعبي![1]

فالشاعر قد قرن صحة دينه و استقامته و هدايته بجمال الجزائر الذي سكبته في روحه، كما نفى أن يكون إيمانه بالشعب فقط من خلال فيض عقائدي يغمر قلبه، وتشيع به نفسه. و أمام هذه التقريرية في المعاني، نستنتج دلالات أخرى توحي بها النغمة التي نحس بها في آخر البيتين السابقين. و هي نغمة قوية هابطة ساهم في تكوينها بعض الأصوات بما تحمله من خصوصيات الجهر كالراء، و الباء، و الشين، والعين، والياء. كما عزز في مد مسار تلك النغمة يا نسبة المضافة لكلمتي " ربي" و "شعبي"، مما أضفى عليها –النغمة– قوة في مسارها الهابط.

و من الدلالات التي أوحت بها النغمة السابقة في البيت الأول دلالات الشعور بالانبهار و الاعتراف بالجميل؛ و كأن الشاعر يجعل من عظمة جمال الجزائر مظهرا من مظاهر الإعجاز فيها.وبذلك يربط الشاعر الجمال في الطبيعة بالجانب العقائدي ،حيث يقدم – الشاعر –مفهوما إسلاميا للجمال يتكرس في ظله صنيع الله تعالى في الكون ،ويقدم مفهوما خاصا يجسد فيه صنيع الإنسان ،بما أودعه الله تعالى فيه من قدرة على التفكير والتغيير.

و يندهش الشاعر من صنيع ذلك الجمال و تأثيره؛ و كأن الشاعر كان على ضلال أو منحرفا لا يعرف الطريق إلى ربه، و إذا بسحر جمال الوطن يلقي بدراعيه ليحضنه و ينقده من ضالة السبيل و ينير له الطريق، و في ذلك اعتراف ضمني بالصنيع السابق.

و في ظل الدلالات السابقة نجد أنفسنا أمام دلالات أخرى، منها ما يتصل بالمتحدث عنه، و منها ما يتصل بالشاعر؛ ففي ظل ما سبق تكتسب الجزائر بجمالها و ما أحدثته في الشاعر مكانة خاصة؛ من خلال إبرازها و إبلاغ قيمتها للقارئ، و من ثم يدخل هذا الأخير في علاقات وجدانية مع الشاعر من خلال التأثير فيه –المتلقي– من خلال استشعاره أهمية الموصوف و إدراك قيمته.

كما أنه بذلك الموقف الذي جسده الشاعر؛ من خلال اعترافه الضمني بفعالية التأثير الحاصل في عقيدته، نقف على بعض سمات شخصية الشاعر وهي التواضع والكرم و الشجاعة؛ فلا يعترف بالجميل إلا كريم متواضع.

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص/42.

أضف إلى ذلك، فإن تصريح الشاعر، بما يشوب عقيدته ،و ما أحدثه فيها جمال الجزائر، من تصحيح و تقويم من خلال كلمات مخلدة ،قد كشف عن عظمة الوطن والشاعر في الوقت ذاته؛ لأن المرء قد يرتبك، بل و يخفي ما يعتريه من نقص، و من هنا يمكن أن نستنتج أن الشجاعة الخلقية قد توافقت و شجاعة الرأي لدى الشاعر؛ بمعنى أنه كما لم يخف حبه للجزائر و الاعتراف ببديع صنعها و تأثيره فيه، فإنه لم يخف كذلك رأيه و موقفه الواضح و الصريح من الاستعمار الفرنسي و وحشيته و جرائمه في حق الشعب الجزائري.

و من الأبيات الواردة أيضا في أسلوب التعجب، قول الشاعر:

تنبأت فيها بإلياذتي فآمن بي، و بها المتنبي!![1]

فالبيت الشعري يبين فيه الشاعر أنه تنبأ في قصة الجزائر بما فيها من سلام، و حرب، ذلك التنبؤ الذي جعل (المتنبي) يؤمن بالشاعر، و بما حملته إلياذته من حقائق تؤرخ لنضال و كفاح الشعب الجزائري الثائر.. إن النغمة المتواجدة في نهاية البيت قد أحالت إلى دلالات إضافية، بما حملته من خصائص القوة في مسارها الأفقي، بفعل بعض الأصوات المجهورة كالميم و النون، لتشد بعد ذلك بقوة أخرى تجعلها تغرق في الهبوط بفعل المصوت القصير (الكسرة) و أيضا الياء المنسوبة للمتكلم.

ومن الدلالات التي أفادتها النغمة السابقة إثارة انتباه السامع و تقوية الحكم، و كأن الشاعر يقيم حوارا بينه و بين المتلقي مفاده ما يلي: إن لم تصدقوني فيما أقول، فإنه قد آمن بكلامي معظم الشعراء ممن ادعوا النبوة.

و لم يكن الشاعر يقصد نبوة (المتنبي) في ذاتها، بقدر ما كان يقصد إيمان الأنبياء بكلامهم و تصديقهم له لو سمعوه، لما فيه من سحر مؤثر. و بذلك تفيد البنية الإيقاعية للتنغيم دلالة الاختصار و الإيجاز بحذفها لكلام لم يذكر. كما تدخل في علاقة مواءمة مع المعاني الإجمالية للمقطوعة و التي تحدث فيها الشاعر عن جمال الجزائر الفاتن.

و مما قاله الشاعر أيضا في التعجب:

و عبدت درب النجـــاح لشعب ذبيح فلم ينصهر مثلنا!

و من لم يوحد شتات الصفوف يعجل به حمقه للفنـــا!![1]

فمن خلال هذين البيتين نحس بنغمة قوية صاعدة في النهاية، بعد أن كانت مستوية في المقطعين؛ الطويل (/0 ،متْ) و القصير لَ (/)، لتعلو في المقطع الطويل الأخير (نا) (/0). ونفس الأمر في كلمة (للفنا).

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص/42،43.

فالنغمة في البيت الأول تكشف عن أحاسيس الشاعر و انفعالاته المتمثلة في الحيرة الممزوجة بالأسف الشديد على عدم انضمام الشعب الفلسطيني حول ثورته و انتهاج سياسة الكفاح المسلح، حيث كان له في الجزائر مثال حي و نموذج صادق.

و في البيت الثاني حينما يؤكد الشاعر أن من لم يلتف حول ثورته، و لا يحاول تنظيم صفوفها فإن مآله الزوال، فقد كشفت النغمة المتواجدة في ذلك البيت عن حماس الشاعر و إلحاحه على أمر توحيد صفوف الثورة، إضافة إلى محاولة تنبيه المتلقي إلى خطورة مصير من يتقاعس عن أمر ثورته، فأبى إلا أن يطلق صوته مدويا في لفظة "الفنا" ،حتى يقف عليها المتلقي و يدرك عاقبة المصير، فيتشجع و يحزم أمره على النهوض بالثورة و الحرص على لم الشمل و توحيد الصفوف.

و من أمثلة التعجب أيضا ، قول الشاعر:

فكم حسدونا على مجدنا و جاروا على البلد الطيب![1]

فالنغمة المتواجدة في نهاية البيت الشعري، قد اتسمت بملمح القوة و الهبوط؛ قوة اكتسبتها بفعل التشديد المتوالي على بعض المقاطع، مما يفيد دلالة التأكيد على طيبة الجزائر، و يضاف إلى تلك القوة ما امتازت به صوائت لفظة (الطيب) ،من خصائص الجهر مما زاد النغمة وضوحا. ثم تغير هذه الأخيرة مسارها من الاستواء إلى الهبوط المشدود بقوة الصائت القصير (الكسرة) و صائت طويل ناجم عن إشباع حركة الروي.

و قد كشفت النغمة السابقة عن أحاسيس الشاعر الجامعة بين فخر و ألم؛ فخر يبين فيه ما عرفت به الجزائر من طيب وكرم، و ألم يحز في نفس الشاعر، ففؤاده يحترق لما تعرضت له الجزائر من نهب و سلب و نكبات.

كما أن الأحاسيس السابقة تترجم رسالة يريد الشاعر أن يبلغها للمتلقي؛ و هي الذود عن حمى الوطن و صد الهجمات عنه.

و من الأمثلة أيضا، قول الشاعر:

و كم ضارعت في الفدا كليوبترا جميلات ثورتنا الهـــــادره!

و نحن الأمازيغ نرعى الذمـــام و لا نجحد الفضل و الآصره!

و نكبر مصر و أحـــــرارها و من آزروا حربنا الظافره![2]

نحس في الأبيات السابقة نغمة قوية ممتدة، تصنعها المصوتات بامتداداتها، لتجسد بذلك تدفق شحنات شعورية شبيهة بسلسلة من الموجات المتتالية لتفيد الاستغراق في تحقق دلالات هيجان الثورة و غليانها، و استمرار العلاقات و دوامها، و تكرر النصر و انتقاله عبر الزمان و المكان.

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/72.

(2):م.ن.ص/73.

و تفيد الهاء بسكتها تجميعا لتلك الدلالات، فكانت بذلك الهاء مؤثرا إيقاعيا؛ أي صوتا دالا، بما يجسده من موقف الشاعر من خلال إشارته لمواقف أطراف أخرى، كانت نموذجا للبطولة و الفدا أو المساندة و التأييد.

و من أمثلة التعجب أيضا، قول الشاعر:

كم أندس بين المثقف حركي! فأبدل فيه اليقيـــــــــن بشك!

يسبح يوما... و يكفر عشرا و يعبث بين عفـــــاف، و هتك!

يجادل في الحق بالشبهـــات و إن حصحص الحق جاء بإفك![1]

إن النغمة السابقة تخف حدتها، من خلال استوائها و إفراغها في النهاية في هاء سكت امتصت صدى القوة التي استقبلتها، مما جعلها تبرز ترديده وترجيعه فيها. و بذلك كانت تلك النغمة بخصوصياتها الإيقاعية كاشفة عما حدث من هزة ثائرة، جسدت مواقف الاعتزاز بما أقره الشاعر في الأبيات السابقة.

فمن خلال صدر البيت الأول نحس بنغمة قوية هابطة، لتدل على حيرة الشاعر و استنكاره لمواقف العملاء الذين استعملتهم فرنسا لضرب الثورة و إحباطها. و عليه يبين الشاعر نقمته لذلك الصنف من الناس، و لتصرفاتهم الدنيئة. كما أن استغراب الشاعر لم يكن خاصا بالحركي فقط ،بل بالفئة التي اندست بينها، ليعبر بذلك عن ازدرائه لنوع الثقافة التي تثقفت بها، و من ثم فالشاعر يلقي لوما ثقيلا على تلك الفئة.

و تستمر قوة النغمة في عجز البيت الأول، لتستمر معها دلالات الاستغراب، ولكن ليس من شخص المثقف أو الحركي، و إنما من صنيع هذا الأخير. و كيف أثر في بعض العقول و صير الحق باطلا، و اليقين شكا، فيزداد بذلك قلق الشاعر و ضجره، كيف لا، و قد استطاع الحركي بسخافة عقله و لؤم خلقه، و خبث نفسه، أن يغير مفاهيم القيم.

و بناء على الدلالات السابقة ،فقد استطاع الشاعر أن يقدم لنا الحركي في صورة قبيحة من خلال سوء فعله، تلك الصورة التي تجعل المتلقي يمقته و يزدريه و يحترس منه من جهة، و ينسجم وجدانيا مع الشاعر من جهة أخرى.

و نحس بضعف في قوة النغمة المتواجدة في البيتين الأخيرين مما سبق، والتقليل من حدة الانفعال، ذلك أن الشاعر قد أوضح صريح موقفه من الحركي، فأصبحت صورة هذا الأخير معروفة لدى القارئ. و من ثم فقد أدت النغمة المتواجدة في البيت الأول دورها في الإفصاح عن مشاعر الشاعر و عما يريد التعبير عنه.

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/135.

*تنغيم الاستفهام

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

كما أن الإدغام الملاحظ في البيت الأول في كلمة "شك"، قد زال في لفظتي "هتك" و "إفك"؛ ليساهم هذا الأخير في التقليل من درجة قوة النغمة.وعليه تتفق وظيفة العناصر الصوتية والدلالية ،فيما سبق من أبيات.

و من الأمثلة أيضا قول الشاعر:

قرامطة كالحجارة غاف فيا لمصيبتنا في الثقافه![1]

إذ نحس في البيت السابق بنغمة قوية متصاعدة جسدتها المصوتات في العجز ، لتشكل بذلك صرخة مدوية، ونداء لاقتا بما يشبه السوط الذي يلهب الضمير و يوقظه.

إن تلك النغمة قد جسدتها استغاثة الشاعر، وتوجعه على ما أصاب ثقافتنا من تشويه واحتكار. لذلك نجد الشاعر راح يطلق صوته مدويا و ممتدا عساه يبلغه لمن به غيرة على ثقافتنا الوطنية بمختلف مقوماتها العربية و الإسلامية. وفي ظل تلك الاستغاثة يعبر عن موقفه الرافض لما آل إليه الوضع، فيكشف بذلك الشاعر عن حرقة نفس، و ألم كبير يمزقه و يلهب صدره وفؤاده.

و تلعب نهاية النغمة دورا مهما في تفسير التحول الحاصل فيها، من خلال المقطع الأخير في "ة" في لفظة "الثقافه"، الذي جسد حالة من الهمس و الخفوت لتعبر بذلك عن أنين مكرر و ترديد للصرخة المدوية، التي ظل صداها يؤثر في نفس الشاعر.

و مما تجدر الإشارة إليه، أن البنية الاجتماعية لفترة ما قبل و بعد الاستقلال بكل مكوناتها، و ثقافة الشاعر بمختلف روافدها، قد ساهما في تشكيل النغمة السابقة؛ فالتضاد الذي حصل في الرؤية الخاصة ببعض مقومات الشخصية الوطنية، و ما كان يؤمن به الشاعر من أصالة و تقديس للعلم، و تنوير العقول، وعدم الازدراء بما حققه غيرنا في مختلف المجالات، وعدم اختلاس جهودهم و تبنيها، والاحتكام إلى العلم الذي ينزع إلى اليقين بدل الخرافات، كل تلك المفاهيم قد تغيرت و حلت محلها مفاهيم أخرى تناقضها، فنابت بذلك ثوابت كثيرة كان الشاعر يؤمن بها، و يراها دعامة لبناء مستقبل زاهر.

كما أن تصور الشاعر أو المفهوم الذي تبناه للقيم و بعض الثوابت كان واقعيا لا مثاليا، بمعنى أنه ينأى عن الحلم الرومانسي، إلا أن كل ذلك غاب و لم يتحقق –رغم مشروعيته– في ظل بنية اجتماعية حدث فيها تحول في ذهنيتها و طريقة تفكيرها، لا في خلقها.

فكل ما سبق ساهم في تكوين عميق الأثر في نفس الشاعر، وجعله يتأسف من مرارة الأوضاع الجديدة، ويبدي حسرته و تأسفه على ما هو كائن و قد كان –هذا الأخير– مخالفا و مناقضا لما ينبغي أن يكون.

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/136.

كما دلت استغاثة الشا ـ على حرصه الشديد ،على التحذير من كل ما يمكن أن يقوض بنيان المجتمع الجزائري من جهة، و دم رسالة ضمنية يكشف فيها أن ما حدث ليس مشكل فرد واحد، بل هو أزمة مجتمع بأكمله،من جه أخرى. و عليه فإن التغيير يكون منوطا بكل الشرائح الاجتماعية.

2-2) تنغيم الاستفهام:

و لا يقتصر التنغيم على أساليب التعجب، بل نلحظه في الاستفهام أيضا، على اختلاف أدواته. يقول الشاعر:

أفي رؤية الله فكرك حائر و تذهل عن وجهه في الجزائر؟[1]

إن التنغيم الحاصل في البيت الشعري قد أدى دلالات إيحائية، فلم يبق الغرض من الاستفهام انتظار جواب عن شيء مجهول أو مشكوك فيه لدى الشاعر. فقد أبدى هذا الأخير تعجبه و استنكاره لمن تأخذه الحيرة في البحث عن عظمة الخالق في الكون، و هي كامنة أمامه، ماثلة في بديع جمال الجزائر و عظيم تاريخها.

و كأن الشاعر أيضا يريد القول لمن هو معني بالسؤال: كيف يحتار فكرك، وتدهش نفسك، و يشخص بصرك في إدراك عظمة الخالق و دلائل قدرته في الكون، بينما يغيب رشدك عنك، ولا تدرك شيئا من عظمة الصنعة و هي تكاد تجيبك اعتبارا في الجزائر.

و إذا كان السؤال السابق يبدو واضحا، فإنه يحيل إلى أسئلة أخرى، ساهم التنغيم في اختزالها،من ذلك: هل فعلا لم تدرك قوة الخالق و بديع صنعه في الجزائر؟ ما دهاك إن كنت لا تتفطن لقوة الخالق و من معالمها ما هو موجود بالجزائر؟ إن كنت لا تدرك حقيقة عظمة الجزائر، وعظمة صانعها، فما حسبك؟ أو ما بقي لك أن تدرك؟ أو لن تدرك شيئا؟ أو إن كنت فعلا لا تدرك كل ما سبق فسأجبك أنا عنه.

و لذلك نلمس في الأبيات الموالية من المقطوعة إجابة على بعض الأسئلة السابقة. حيث يقول الشاعر:

سل البحر و الزورق المستهام كأن مجاديفه قلب شاعـــــر!
و سل قبة الحـــــور نم بها منار على حورها يتآمـــــــر
سل الورد يجعل أنفاسها تحية و مثل الحظوظ البواكر[2]

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/05.
(2):نم.ن ،ص/44.

*تنغيم الاستفهام

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

كما أن التنغيم يمكن أن يوحي بدلالات إضافية، إذا اعتمدنا على النغمة التي تكون في كل لفظة؛ بمعنى أن الضغط إذا كان على كلمة "رؤية" فإن الاستفهام سوف تتمحور دلالته حول معاني الرؤية البصرية أو الفكرية دون غيرها من المعاني.

و نفس الشيء إذا كانت النغمة كامنة في "الله"، أو "حائر"، فإن الاستفهام يكون في حقل دلالي خاص بلفظ الجلالة دون غيره من الأسماء أو باقي المخلوقات، أما إذا انتقلت القوة إلى (حائر)، فإن الاستفهام يكون خاصا بحقل دلالي متعلق بالحيرة و معانيها دون غيرها من السلوكات أو المواقف، و نفس الشيء يقال عن باقي ألفاظ العجز للبيت الشعري المستشهد به في التنغيم.

وإن كانت النغمة المتعلقة باللفظة الواحدة تسهم في تعدد الدلالات، فإن التنغيم يكون متعلقا بنوع الأسلوب في الجملة أو التراكيب، و ذلك أنه جامع في نهايته لكل نغمة يحتمل أن تكون في الألفاظ متفردة.

و من ثم، تكون دلالات التنغيم متعلقة بالدلالات الإضافية التي يمكن أن يكشف عنها نوع الجملة؛ بمعنى أن التنغيم يصير تلوينات إيقاعية تثري دلالات الأسلوب المستعمل في علاقته بالشاعر و المتلقي و المقام في آن واحد.

و من أمثلة الاستفهام أيضا، قول الشاعر:

أما وحد الأطلس المغربي ... معاقلنا بوثيق العـــــرى؟؟

أما طوقتنا سلاســـــــه ... فطوق تاريخنا الأعصرا؟؟(1)

فالشاعر إن كان يقرر حقيقة توحيد الأطلس المغربي لمعاقل الجزائريين، و حقيقة تطويق سلاسله لهم، حيث كان من نتائج هذه الأخيرة أن طوق التاريخ الجزائري العصور،من خلال صرحه الحضاري المحقق عبر مختلف الأزمنة ،نجد الشاعر في ذات الوقت يؤكد

النفي الحاصل في المعاني السابقة بالأداة "ما"، أي ينكر نفي تحقق الدلالات السابقة؛ فينكر أن لا يكون الأطلس المغربي حقق ما سبق ذكره، ومن تم فهو يثبت تلك المعاني و ينسبها لفاعلها.

و في المعاني السابقة التي أفادها أسلوب الاستفهام، نحس بنغمة قوية متصاعدة في نهاية البيتين السابقين، لتكشف بذلك عن عواطف الإعجاب و الافتخار التي طالما ملكت نفس الشاعر و غمرت قلبه، فراح يفصح عنها في نغمات قوية،علاوة على ما تترجمه الألفاظ و العبارات من ذلك.

و من أمثلة الاستفهام أيضا قول الشاعر:

أشرشال!... هلا تنكـــرت يوبا؟ ... و من لقبوا عرشك القيصرية؟

و من مصروك فنافست روما ... و شرفت أقطـــارنا المغربية

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/46.

لمـــــــاذا يلقب يوبا بثـــــان؟ أما حقق السبـــق في المدنية؟
و يا هي بشرشال جنة عـــدن و زان حدائقهـــــا السندسيه؟
ألما كـــان أول من خط رسما لوجه جزيرتنا العـــــــربية؟
ألما شاد يوبا لشرشال بالعلـــــــــــــــم أول جامعة أثـــــــــرية؟(1)

فالشاعر كعادته يبحث دوما عن كل حدث له صلة بتاريخ الجزائر وماضيها، تلك الأحداث التي تمسرحت في كل شبر من أرض الجزائر، ليدون بها مجد الجزائر وعظمة تاريخها، و مقاومة شعبها و رفضه لكل أساليب الاستعمار الفرنسي.

كما أن تلك البطولة و العظمة التي امتاز بها أبطال صنعوا تاريخ الجزائر، لم تكن مصطلحات تغني بها أصحابها، بل كرسوها في الميدان، و غيروا بها مجرى التاريخ.

أضف إلى ذلك أن ما حققه الزعماء و الأبطال لم يكن حكرا على النصر في الحرب و ساحات الوغى، بقدر ما كان شاملا لميادين حضارية و علمية، أثبتوا فيها السبق و الريادة. و من ثم فقد تأتى لأولئك الأبطال تحقيق تغيير معتمد على قوة الفكر و العقل من جهة، و السلاح و البدن من جهة أخرى.

و في ظل تلك الإنجازات الكبرى، التي أبى الشاعر إلا أن تحفظ و تنقش في الذاكرة، لتبقى قصة تنكي الشعور و تثير الوجدان، و تدعو للفطنة و الاعتبار، كلما سمعها القارئ أو قلب صفحاتها.

و بناء على ما سبق يسهم التنغيم في الأبيات السالفة الذكر، في الكشف عن مشاعر و أحاسيس الشاعر في معرض حديثه عن تاريخ الزعماء و الأبطال المجسد في أمكنة ظلت شاهدة على تلك الأحداث ،والتي احتضنتها أمكنة رفضت نسيانها أو تجاهلها، لتبقى بذلك شهادة متجددة تنكر من يحاول نسيان تاريخه أو تجاهله.

و في ظل هذا المعنى الأخير، تأخذ الإيقاعات في الأبيات السابقة دورا تعبيريا من خلال موجة من التنغيمات ترجمتها استفهامات متتالية، لتكشف بذلك عن الحالة النفسية للشاعر المتلونة بمشاعر الخوف و القلق.

فكأن الشاعر خشي أن ينسى ذلك التاريخ، و تضيع بذلك إحدى المرجعيات الفكرية التي تشكل هويتنا و كياننا، و لذلك نجد الشاعر يتلهف في استنطاق مدينة شرشال، فيناديها باستعمال الهمزة، ليطمئن أنها قريبة منه، و تسمع نداءه و تلبيه، و ليتأكد أن شرشال مازالت قائمة، و إنما ما أخشى الشاعر أن تنسى الذاكرة ما حدث فيها، لذلك نجده يلتمس منها أن تثبت له العكس، فذهب يستعطفها و يطلب منها في رفق و لين أن تتذكر تاريخ من صنعوا مجد الجزائر و العرب، و من ساهموا في بناء حضارتها.

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/67.

فالشاعر إن افتخر بتاريخ الجزائر و حضارتها قديما، إلا أن التنغيم يكشف عن الدلالات السابقة –الخوف والقلق– في علاقتها بالحالة النفسية للشاعر و السياق من جهة أخرى.

و في ظل ما أفاده التنغيم من معان، نجد أن هذا الأخير قد حقق خاصية الإيجاز، من خلال إحالته إلى حوار محذوف بين الشاعر و "شرشال"، و عليه يعد التنغيم بمثابة معان مكنى عنها بألفاظ و عبارات لم تذكر، و من ثم يؤدي وظيفة من وظائف اللغة و هي التعبير،ويحقق خاصية من خصائص البلاغة وهي الإيجاز،ويشكل مظهرا من مظاهر التوسع الدلالي.

و مما يمكن أن تحيل إليه بنية التنغيم، من خلال مناداة الشاعر لمدينة(شرشال)، و تقديمه جملة من الاستفهامات؛ قوله:

شرشال أنت مدينة لست كباقي المدن، إن ما حدث فيك يضاهي أعظم ما وقع في بعض الدول الأجنبية، فهيا أعينيني على تذكر قصتك وقصة الجزائر، من دون شك أنت مثلي لا تريدين نسيانها، بل ستظلين تتذكرينها ما حييت، فأفيضي علينا بعطر حديث لا يمحى.

و في ظل ذلك الحوار المرد وف باستفهامات، تتزايد الدفقات و الشحنات الشعورية، مما جعل التنغيم يوحي بدلالات التأكيد و الحرص على حفظ مكاسبنا الحضارية، و لعل الإدغام الحاصل في أواخر الأبيات السابقة يوحي بتشديد و تأكيد على مختلف المعاني التي عبر عنها الشاعر.

كما أن الوقف على الروي بهاء السكت –المنقلبة عن تاء التأنيث– كان لفتا لانتباه القارئ إلى حركة ما قبل الهاء؛ و للتشديد الحاصل في الروي، ليحقق بذلك مقطع القافية دلالة الإلحاح المتكرر على التذكر؛ و جعل المستفهم عنه محل الاهتمام؛ بما يحمله من خصوصيات السبق و المضاهاة و المنافسة، إضافة إلى ما يمكن أن يستنتج من دلالات الألم الذي يحز في نفس الشاعر، و هو يحاور المدن بتاريخها و حضارتها، و ما انتابه من خوف و قلق من ضياع أو تلويث صفحات مشرقة من ماضٍ قريب.

و من أمثلة الاستفهام أيضا قول الشاعر:

و هل كان بربر إلا شقيقا لجرهم؟ هلا نسينا الدروسا؟(1)

لقد تنوعت دلالات التنغيم في البيت الشعري السابق، فالشاعر ينفي أن تكون العلاقة بين (بربر) و (جرهم) مقتصرة على الأخوة، بل تتعداها إلى علاقات أخرى، مما يجعل بنية التنغيم بنية مفتوحة تسهم في توسيع دلالات البيت الشعري، و اكتشاف مختلف الأسباب التي تجعل التنغيمات تتلون إيقاعاتها، و تختلف درجة قوتها أو ضعفها، ثقلها أو خفتها.

و تنتقل درجة التنغيم من قوة مستوية عبر مسار أفقي، إلى درجة أقل قوة لتمتد و تتصاعد بعدها، ليفيد ذلك الانتقال التحول في دلالة التنغيم، من النفي و الإنكار إلى اللوم و العتاب.

فما كان عليه الشاعر من موقف النفي و الإنكار لمعان معينة و التأكيد على معان أخرى، كان وراء قوة درجة التنغيم في قوله:" و هل كان بربر إلا شقيقا لجرهم؟ ثم يدخل الشاعر في جو اللوم و العتاب لتخف درجة التنغيم و تثقل لما أضنى فؤاد الشاعر من نكبات.

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/68.

و من ثم نلاحظ أن التنغيم في الاستفهام الأول قد حقق مع نظيره في الاستفهام الثاني علاقة الجزء بالكل، و هي علاقة غير مباشرة وإنما تدرك بعد الوقوف على دلالات التنغيم.

فالدلالة التي أفادها التنغيم بادئ الأمر، و إن كانت تفيد معنى النفي و الإنكار من جهة، و التأكيد على معان أخرى لم تذكر، فإننا نستنتج من ذلك أن معنى التأكيد قد أوحى ضمنيا في الكلام دلالة اللوم و العتاب الجزئي، من خلال نموذج مقدم في البيت الشعري. ذلك أن الإشارة إلى دلالات لم تذكر فيه إيحاء خفي بعتاب مسبق لمحاولة نسيان طبيعة العلاقة بين "بربر" و "جرهم"، مما أدى بالشاعر إلى نفي اقتصارها على رابطة الأخوة، و جعلها تتعدى حدود ذلك. ثم يجيء بعدها التنغيم الثاني ليصرح و يفصح عن عواطف الشاعر التي تجلي دلالات اللوم و العتاب المعمم، لتسهم ألفاظ اللغة هي الأخرى في تحقيق دلالة العموم، و يتجلى ذلك في لفظة "الدروبا"، لتكون جامعة لكل حدث أو موقف أو علاقة يمكن أن تدخل حكم النسيان.

و في ظل الدلالات السابقة تتحقق بعض الأهداف التي رمى إليها الشاعر من خلال إيانته و هي الدعوة إلى الاعتبار و الاستفادة من التراث بمختلف مرجعياته قصد تفادي العثرات، و تحقيق صرح حضاري متين.

و من أمثلة الاستفهام أيضا قول الشاعر:

علام يلقب أندلسيا فتى مغربي، أصيل الأبِ؟؟[1]

فطالما دعا الشاعر إلى تحقيق وحدة مغاربية، تمحي فيها حدود الإقليم و التراب لتتوحد بمقومات العروبة و الإسلام و اللغة العربية و وحدة المصير، و طالما أيضا دعا إلى المحافظة على أصالتنا، و مقومات شخصيتنا الوطنية؛ فإننا نجد التنغيم في البيت السابق قد حقق دلالة الافتخار بما دعا إليه الشاعر، لتشير بذلك بنية التنغيم إلى مرجعية فكرية محتكمة إلى ثوابت كانت بالنسبة للشاعر مشروعا وطنيا و قوميا و حضاريا.

و ما يمكن أيضا الإشارة إليه، هو تحقيق التنغيم السابق لخاصية الاختصار و الإيجاز الملاحظ في طريقة الاستفهام؛ ففي ظل دلالة الافتخار و الإشادة بالسلالة المغربية و أصالتها، أبى الشاعر إلا أن يكون هو المجيب عن استفهامه، ليجعل الحوار القائم على السؤال و الجواب مونولوجا، و بذلك خفت الحركة الإيقاعية التي يمكن أن تنجم عن الحوار المتعدد الأطراف.

كما أن دخول الشاعر في حركية الحديث لم يكن فقط مبررا باستئثاره الجواب عن استفهامه، فإذا كان الشاعر في معرض حديثه عن تلك الثوابت، تتملكه نشوة الإعجاب و الانشراح، فتراه يتبناها في مهارة و خفة، لأنها جزء من كيانه و شخصيته، فإن تلك الخاصية نلحظها أيضا في البيت الذي سبق ما جاء فيه الاستفهام،

---

(1): مفدي زكرياء، إيانة الجزائر، ص/72.

إذ يقول الشاعر:

و أبدع حتى تتبأ مثلي و لم يتقول... و لم أكذب![1]

فبحديثه عن شاعرية(ابن هانيء) الجزائري الملقب بالأندلسي، يحول الشاعر حركية الحديث، ليخص نفسه بالمدح، و لكن في خفة و حذق بليغين.

و قد يتشكل التنغيم بدلالاته مما تبناه الشاعر من رؤية حول بعض المفاهيم منها: الانتصار و الحرية.ويتجلى هذا في قوله :

و ما الانتصار دخول انتخاب و ضرب الموائد، ضربا شديدا!

و لا كلمات على جدران هل الخبر في الحرب كان مفيدا؟؟[2]

فمن خلال البيت الثاني، نحس بتنغيم يتميز بقوة و خفة؛ قوة ساهمت المعاني في تشكيلها، من خلال رؤية الشاعر لمنطق الحرب . كيف يجب أن يكون، و إن لم يصرح به في البيت السابق ،إذ نفى أن يكون الكلام و الحبر مفيدين في الحرب، و بذلك يوحي كلام الشاعر بوجود سلاح آخر، هو ما صرح به الشاعر فيما بعد،حيث يقول:

و لن يغسل العار إلا الدما و عاش الحديد... يفل الحديدا...[2]

ومن ثم يسهم التنغيم في توثيق الصلة بين وحدات المقطوعة الشعرية، و يوحي باستمرارية الحديث، فيكون بذلك شبيها بالتضمين. أضف إلى ذلك توطيد الصلة بين الشاعر و المتلقي، من خلال شد انتباه هذا الأخير، و جعله يتأهب لاكتشاف معان جديدة أوحى بها التنغيم.

كما أن الخفة التي امتاز بها التنغيم سابقا، قد حققتها ألفاظ العجز، فمعظمها متكون من حركة بعدها ساكن، كما في (الحبر، في، الحرب، كان)، و كذلك بعض الألفاظ المحورية في الاستفهام "كالحبر"، و "الحرب"، قد جاءت سواكنها ارتكازية لا امتدادية، مما ساعد على تحقيق خفة الحركة و سرعة تقدمها.

ثم نلاحظ تجمع قوة الحركة الإيقاعية في لفظة "مفيدا"، و امتدادها في ممار أفقي، يجسده توالي صائتتين قصيرين مردوفين بصائت طويل. ليفيد بذلك، التجميع في الحركة الإيقاعية جعل لفظة "مفيدا" محل انتباه، و بؤرة تكثيف نغمات موزعة عبر ألفاظ عجز البيت الشعري.

و إذا تأملنا لفظة "مفيدا" نجدها قد حققت خاصية التلاؤم بين جمعها لنغمات ما سبق من الألفاظ من جهة، و جمعها لدلالة ما استفهم عنه من جهة أخرى؛ فالخبر "مفيدا" كان كاشفا عن رؤية الشاعر لمصداقية "الحبر" في الحرب.

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/72.

(2): م.ن،ص/96.

و ما تجدر الإشارة إليه أيضا، أن ما كان من قوة و خفة في التنغيم، قد كشف عن الحالة النفسية للشاعر القلقة؛ و كأن الشاعر يريد التخلص من فكرة إتباع سياسة الحبر و الكلام في الحرب، ليسرع للجهر برأيه في ذلك، فيؤكد في نهاية مجهورة الصامت، و ممتدة الإيقاع، عدم نفع ذلك النهج في الحرب.

و من ثم يمتد صوته، ليفيد الاستغراق في الحكم و امتداد الرؤية الرافضة لسياسة المحاباة، مترجما بذلك ما آمن به الشاعر من مبدأ " ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة ". و عليه كان الشاعر مسرعا متلهفا لطرح البديل المفيد، و هو أنه لا يغسل عار الشعوب المستعمرة إلا الدم و الحديد.

كما أننا إذا لاحظنا التعجب الوارد قبل الاستفهام فيما سبق من أبيات ،نجد أن دلالة التنغيم في كليهما تتفق وتتداخل.فقد أفاد التنغيم الحاصل ،بفعل التعجب،إنكار الشاعر أن يكون الانتصار في الحروب بضرب الموائد،والهتافات والتصفيق .فالشاعر يعيب على القادة والزعماء والسياسيين وكذا الشعب مثل ذلك النهج في الكفاح.ومن ثم يكون إنكار الشاعر، لمثل ذلك الأسلوب تلميحا إلى أسلوب آخر من الكفاح ،ودعوة إلى الاستيقاظ من الغفلة.

وعلى هذا الأساس تحقق التماثل، في جانب من الدلالات ،التي أفادتها البنية الإيقاعية للتنغيم –على اختلاف مكوناتها بين تعجب واستفهام–.كما حققت الإثارة والتوجيه ،فكانت بذلك بنية إيقاعية متميزة بالفاعلية.

ومن أمثلة الاستفهام أيضا ،قول الشاعر:

نفمبر– جل جلالك فينا الست الذي بث فينا اليقينا(1)

فنوفمبر بما حمله من دلالات كرست إرادة شعب لا يقهر،وترجمت نيته الرافضة للذل والعبودية وكشفت عما قدمه من تضحيات جسام،من أجل أن تعيش الجزائر حرة مستقلة.فكان بذلك نوفمبر رمزا للفداء والبطولة ،ورمزا لانعتاق شعب ،ورمزا تتجسد فيه الرغبة في تحقيق الآمال والتخلص من الآلام.

إن الدلالات السابقة وإن لم يصرح بها الشاعر ،قد أحال إليها إيقاع التنغيم، الحاصل بفعل النداء المضمر الأداة في لفظة(نفمبر)،إذ نحس بسكتة قصيرة بعد المنادى ،لتجعله محلً اهتمام ،وليوحي الوقف القصير بعده،بوقوف المتلقي على دلالات ،تكشف عنها تلك السكتة.

ويمكن لتلك السكتة الحاصلة في النداء أن تؤدي دور تنغيم استفهام أو تعجب محذوفين، تفسيرهما : نفمبر وما أدراك ما نفمبر. وعليه تحقق البنية الإيقاعية للتنغيم خاصية المبادلة التي تخلق انسجاما إيقاعيا،واتفاقا دلاليا مع بنى إيقاعية مختلفة المكونات والخصائص.

وفي ظل الدلالات السابقة التي حملها لفظ نفمبر،يأتي تنغيم الاستفهام ليؤكد تحقق تلك المعاني، من خلال ما يوحي به، من دلالات الاعتراف بصنيع الثورة الجزائرية الكبرى،والإشادة بدورها ،باعتبارها تحولا في فكر الشعب الجزائري وفي سياسة كفاحه.

---

(1):إلياذة الجزائر،ص/102.

ولعل دلالات الاعتراف والإشادة التي حققها التنغيم تستمر عبر أبيات المقطوعة، من خلال آلية سردية، تحتكم إلى بنى تركيبية قوامها أفعال ماضية وأخرى مضارعة ،حيث يقول الشاعر:

نفمبر –جل جلالك فينا	ألست الذي بث فينا اليقينا
سبحنا على لجج من دمانا	وللنصر رحنا نسوق السفينا
وثرنا نفجر نارا ونورا	ونصنع من صلبنا الثائرينا
وتلهم ثورتنا ميتـــغانا	فتلـــهم ثورتـــنا العالمينا
وتسخر جبهتنا بالبلايا	فنسخر بالظلم والظالمينا (1)

وعليه تتآزر إيقاعات التنغيم في البيت الأول مما سبق ،وآليات السرد في تحقيق الدلالات السابقة التي أوحى بها تنغيم النداء والاستفهام.

ومن ثم يمكن القول أن التنغيم، كبنية فوق تركيبية، لا تكون دلالاته مفصولة عن معاني الأبيات الأخرى–التي لم يرد فيها التنغيم ذاته– من جهة،وتتحد دلالاته بمعاني البنى التركيبية الوارد فيها،من جهة أخرى ،ليسهمان معا في إثراء وفهم معاني النص .

كما يمكن أن نلاحظ أن التنغيم، في بداية الأبيات السابقة ،كان بمثابة الإجمال ،لتأتي بعده البنى التركيبية،فتؤدي دور التفصيل لما حمله التنغيم من دلالات في مطلع المقطوعة.

ومن أمثلة الاستفهام أيضا،قول الشاعر:

دبر مون هل دام حقد الصليب	أنال قرقوار من باسنا
وهل فتّ فيليب في عزمنا	وحطّ القساوس من شاننا
وهل نابليون ومن وسمته	يداه استهان بإصرارنا
وهل لافيجيري وطول السنين استـــطاعا المـــروق بأطفالنا(2)	

فمن خلال ما سبق نلاحظ أن الاستفهام قد توزع في صدور الأبيات وأعجازها،ليخلق بذلك التنغيم إيقاعا متوازيا ،يختلف حينا في دلالته ،ويتفق حينا آخر.

ففي البيت الأول نحس بنغمة هابطة ضعيفة القوة ،فسرها التحول في صيغة الخطاب ،والإطار الزمني الذي وقعت فيه الأحداث.

فالشاعر يخاطب (الكونت دبر مون) وينكره بما قام به منذ زمن بعيد –زمن الاحتلال الفرنسي للجزائر سنة 1830م– من خلال وضعه صليبا كبيرا على جامع كتشاوة(3)،وتقرر بذلك تحويله إلى كنيسة في الخامس من يوليو 1830م.

وعليه فقد كان التنغيم، فيما سبق ،متساوقا مع تلك الحدثية، في علاقتها بالزمن .فالشاعر حينما وجه الخطاب لدبر مون ،قد أثار الحس الجمعي و جعل الذاكرة الجمعية ترتمي في أحضان الزمن

---

(1):إيالة الجزائر،ص/102.
(2):م.ن،ص/126.
(3):م.ن،ص/126،من الهامش.

ليتذكر الجميع – الشعب الجزائري وأعداؤه– ما فعلته فرنسا من محاولات القضاء على كل مقومات شخصيتنا الوطنية، وإبادة كل ما يكرس هويتنا وكياننا.

وفي ظل ذلك التذكر وتلك الوقفة نحس بان الشاعر أراد أن يلحق الخزي بفرنسا، من خلال نفي نجاح سياستها من ناحية،و إقرار صمود الشعب الجزائري، ومقاومته سياسات التغريب، من ناحية أخرى.

ولذلك جاءت الاستفهامات المتوالية، في الأبيات السابقة، حاملة بتنغيماتها دلالات التأكيد والنفي الممزوجة بمعاني الافتخار والإشادة والتحدي.

ومن ثمّ فقد تغيرت درجة التنغيم، لتتصاعد قوته بقوة الدليل الذي حملته الاستفهامات ،إذ أثبتت بألفاظها وتراكيبها، خيبة فرنسا وفشلها في سياساتها الردعية من جهة،وتحدي الشعب الجزائري وإحباطه لكل فلسفة استعمارية ،تدعو لتقويض بنيان الأمة من جهة أخرى.

وبهذا تتآزر اللغة ،بدلالاتها المعجمية ،لتتلاءم وتنغيمات الأبيات السابقة ،فتحمل معاني الشموخ والتحدي والقوة التي جسدتها قوة بأس الجزائريين، وصلابة إرادتهم، وعلو شأنهم،ودوام إصرارهم.

وقد تسهم عناصر أخرى، غير ما سبق، في تشكيل تنغيمات الاستفهام وتلوينها بإيقاعات معينة، من ذلك الواقع المعيش بمختلف إفرازاته وملامحه.من ذلك قول الشاعر:

وكيف يسوس البلاد غبي ... بليد أضاع الضمير فضاعا

ومن يطمئن لأقدار شعب ... إذا استخلف الشعب فيها الضباعا

وكيف يقوّم بنيانه ... وتقويم أخلاقه ما استطاعا

وكيف يصون الأصالة نشء ... وقد ساوموه عليها فباعا

وكيف ينير الطريق شباب ... وقد طمس الرجس فيه الشعاعا

وكيف يداوي المريض صحيحا ... وفي قلبه مرض السل شاعا(1)

فمن خلال البيت الأول، نلاحظ اتحاد تنغيم التعجب والاستفهام ،ليفيد بذلك دلالات الثورة والسخط والنقمة على التحول السلبي في واقع المجتمع الجزائري، من خلال معطيات، تنبئ باستفحال الفساد وطغيان الأنانية وتفسخ الأخلاق وميوعتها ،فكان نتاج ذلك أن سيطر نموذج غير قادر على إدارة شؤون البلاد ،ومستهتر بمصير الأمة، وساخر بأنّات شعب ،وعاجز على الحفاظ على كل شيء أصيل، كما كان غير مؤهّل لإنارة الدرب .

لقد أفرزت البنية الاجتماعية نموذجا بشريا ،يخالف بتطلعاته تطلعات الشاعر وطموحات و آمال الخيرة من أبناء الجزائر ،فحمل التنغيم الحاصل بفعل الاستفهام والتعجب دلالات الإنكار والاستعظام ،فقد أنكر الشاعر ما كان وما سيكون من سلوكات، يستأثر بها نموذج معين.واستعظم الشاعر ذلك لأنها لم تعكس بملامحها الرؤية التي حملها شعب، آمن بثوابت،شكّلت كيانه وصنعت مجده ،وحقّقت نصره، وحريته، واستقلاله، وحفظت كرامته.

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/132.

*جدول الاحصاء
*ملاحظات ونتائج

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

*جدول الاحصاء
*ملاحظات ونتائج

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

*) جدول يوضح مختلف المقطوعات المشتملة على أساليب التعجب والاستفهام:

تنغيم التعجب		تنغيم الاستفهام	
رقم المقطوعة	عدد الأبيات	رقم المقطوعة	عدد الأبيات
م3	03	م5	01
م4	04	م6	03
م5	01	م12	01
م6	02	م16	01
م7	02	م23	09
م8	04	م24	01
م12	01	م27	02
م13	03	28	02
م14	02	م29	03
م16	01	م30	05
م18	02	م32	01
م19	02	م33	02
م20	02	م35	01
م21	02	م38	01
م22	03	م39	02
م23	01	م42	01
م24	02	م45	01
م25	01	م47	01
م26	01	م50	01
م27	04	م52	01
م28	05	م58	01
م30	01	م59	02
م35	01	م60	01
م36	02	م61	01
م39	02	م63	04
م42	03	م64	01
م45	03	م68	03

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

02	72م	02	47م
07	73م	01	48م
01	74م	01	50م
01	78م	08	51م
06	79م	05	52م
01	80م	05	54م
01	86م	02	58م
01	94م	01	59م
01	98م	02	60م
01	100م	02	63م
		01	67م
		01	68
		05	69م
		01	71م
		05	72م
		01	73م
		02	74م
		04	78م
		03	79م
		02	81م
		11	82م
		01	83م
		01	85م
		03	86م
		05	87م
		01	88م
		02	90م
		03	92م
		01	95م
		03	97م
		06	98م

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل السادس

التقطيع العروضي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

م99	08		
المجموع:59.	المجموع:160.	المجموع:37	المجموع:75 بيتا.

**) ملاحظات ونتائج:

من خلال ما سبق نلاحظ أن نسبة تنغيم التعجب قد فاقتها في تنغيم الاستفهام ،حيث بلغت في الأول 59 من مجموع المقطوعات،و15.98 من مجموع الأبيات ،بينما بلغت في الثاني 37 من مجموع المقطوعات ،و7.5 من مجموع الأبيات.

- أعلى توارد في تنغيم التعجب كان أحد عشرة(11) مرة ،وذلك في المقطوعة رقم(82)،بينما بلغ أعلى استخدام للاستفهام تسع (09) مرات ،وذلك في المقطوعة رقم(23).

وبناء على ما سبق يمكن أن نقف على بعض المضامين التي ورد فيها تنغيم كل من التعجب والاستفهام ،حيث نجدها في الأول ،مرتبطة ودلالات التغيُّر في مفاهيم الثورة العلمية والثقافية،لدى بعض شرائح المجتمع.

ولعل تلك الملامح التي ميزت الجوانب الفكرية والثقافية،تعدُّ من أخطر ما هدَّد كيان الأمة في مرحلة الاستعمار ،وكذا بعد الاستقلال،بل وفي وقتنا الراهن وفي كل الأزمنة.

وعليه تتفق دلالات نسبة تنغيم التعجب و المضمون السابق،باعتبار هذا الأخير أفتك سلاح ،يمكِّن الاستعمار من السيطرة على الشعوب واحتلالها بسهولة ،كيف لا وقد أصيبت في عقلها المدبر.

ولهذا ليس غريبا أن نجد الشاعر،يبدي انفعالا نفسيا ،لمثل بعض السلوكات والمواقف التي تكرِّس فكرة الاستعمار ،من خلال دسِّ السمِّ ،في أفكار وضمائر الأحرار وذوي النفوس الأبيَّة.

كما تدخل دلالات تنغيم الاستفهام في علاقة اتفاق والمضامين الواردة فيها من جهة ،ودلالات تنغيم التعجب،من جهة أخرى.

وإذا كان (مفدي زكرياء) قد ربط فيما سبق، بين فكرة الاستعمار والعناصر الفكرية والثقافية،فإننا نجده يتقن ذلك الربط من جديد.حيث يجعل من مدينة (شر شال) مركز إشعاع حضاري،ومعلّما ثقافيا،ومعهدا منيرا،أثناء حديثه عن تاريخ الجزائر المجيد.

فبالرغم من أنّ الأماكن التي اختارها الشاعر لتكون شاهدا على عظمة الثورة الجزائرية ،إلا أنه تجاوز المرجعية الثورية، ليعزِّزها بمرجعية فكرية ثقافية.ومنه تجيب هذه الأخيرة ،بل وتؤكد الإجابة عما استفهم الشاعر عنه،أو قل تقدم تلك المرجعية برهانا ودليلا لمن أراد الاستفهام أو التشكيك أو إنكار ،ما حققته الجزائر ،من سبق حضاري ،وما صنعته من بطولات ،وما خلدته من تاريخ مجيد.

ومن هنا يتضح لنا أساس ارتباط دلالات كل من تنغيم التعجب والاستفهام،حيث كانت فكرة فساد الجوانب العلمية والفكرية والثقافية وراء تحقيق المد الاستعماري،فإن العناصر السابقة ذاتها ،تشكِّل في حال صلاحها،بعدا حضاريا عريقا ،وتفتح أفقا ثقافيا واسعا.

1. جَـزَائِرُ يَا مَطْلَـعَ الْمُعْجِـزَاتْ ... وَ يَـا حُجَّـةَ اللهِ فِـي الْكَائِنَـاتْ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعول فعولن فعولن فعولن

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

2. وَ يَـا بَسْمَةَ الرَّبِّ فِـي أَرْضِهِ ... وَ يَـا وَجْهَهُ الضَّاحِكَ الْقَسَمَاتْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعو

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعولن فعولن فعول فعولن

3. وَ يَا لَوْحَةً فِي سِجِلِّ الْخُلُـودِ ... تَمُـوجُ بِهَا الصُّوَرُ الْحَالِمَاتْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

/0// | /0// | /0// | 0 0//
فعول فعول فعول فعولن

4. وَ يَـا قِصَّـةً بَثَّ فِيهَـا الْوُجُـودُ ... مَعَـانِي السُّمُـوِّ بِـرَوْعِ الْحَيَـاةْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

0/0// | /0// | 0/0// | 0 0//
فعولن فعول فعولن فعولن

5. وَ يَا صَفْحَةً خَـطَّ فِيهَـا الْبَقَـا ... بِنَـارٍ وَ نُـورٍ جِهَـادَ الْأُبَـاةْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعو

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

6. وَ يَـا لِلْبُطُـولَاتِ تَغْـزُو الـدُّنَا ... وَ تُلْهِمُهَـا الْقِيَـمَ الْخَـالِـدَاتْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعو

/0// | /0// | 0/0// | 0 0//
فعول فعول فعولن فعولن

7. وَ أُسْطُـورَةً رَدَّدَتْـهَا الْقُـرُونُ ... فَهَـاجَتْ بِأَعْمَـاقِهَـا الـذِّكْرَيَـاتْ

0/0// | 0/0// | /0// 0 | /0//
فعولن فعولن فعول فعول

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

8. وَ يَا تُـرْبَةً تَـاهَ فِيهَا الْجَـلَالُ ... فَتَـاهَتْ بِـهَا الْقِمَـمُ الشَّـامِخَـاتْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

0/0// | /0// | /0// | 0 0//
فعولن فعول فعولن فعولن

9. وَ أَلْـقَى النِّهَـايَةَ فِيـهَا الْجَمَـالُ ... فَهِمْنَـا بِـأَسْـرَارِهَا الْفَـائِتَـاتْ

/0// | /0// | 0/0// | /0//
فعولن فعول فعولن فعول

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

10. وَ أَهْـوَى عَلَى قَدَمَيْهَـا الزَّمَـانُ ... فَـأَهْوَى عَـلَى قَـدَمَيْهَا الطُّغَـاةْ

0/0// | /0// | 0/0// | /0//
فعولن فعول فعولن فعول

0/0// | /0// | /0// | 0 0//
فعولن فعول فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـرٍ نُـرَتِّلُهُ كَـالصَّلَاةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعول

تَسَـابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

11. جَـزَائِـرُ، يـَا بِدْعَـةَ الفَـاطِرِ ... وَيَـا رَوْعَـةَ الصَّانِـعِ القَـادِرِ

0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـول فعـولن فعـولن فعـولن فعـو

12. وَيَـا بَابِـلَ البَحْـرِ، مِنْ وَحْيِهَا ... تَلَـقَّبَ هَـارُوتُ بِـالسَّاحِـرِ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـو

13. وَيَـا جَنَّةً غَـارَ مِنْهَا الجِنَـانُ ... وَ أَشْغَلَـهُ الغَيْبُ بِالحَـاضِـرِ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/
فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـول

14. وَيَـا لُجَّـةً يَسْتَحِـمُ الجَمَـالُ ... وَ يَسْبَـحُ فِي مَـوْجِهَا الكَـافِـرِ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/
فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـول

15. وَيَـا وَمْضَةَ الحُبِّ فِي خَاطِـرِي ... وَ إِشْرَاقَـةَ الـوَحْيِ لِلشَّـاعِـرِ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـو

16. وَيَـا ثَوْرَةً حَـارَ فِيهَـا الزَّمَـانُ ... وَ فِـي شَعْبِهَـا الهَـادِئِ الثَّـائِـرِ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/
فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـول

17. وَيَـا وَحْدَةً صَهَرَتْهَـا الخُطُـوبُ ... فَقَـامَتْ عَـلَى دَمِهَـا الفَـائِـرِ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/
فعـولن فعـول فعـولن فعـول

18. وَيَـا هِمَّةً سَـادَ فِيهَـا الحِجَـى ... فَلَـمْ تَـكُ تَـقْنَـعُ بِـالظَّـاهِـرِ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـو

19. وَيَـا مَثَـلاً لِصَفَـاءِ الضَّمِيـرِ ... يَجِـلُّ عَـنِ المَثَـلِ السَّـائِـرِ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/
فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـول

20. سَـلاَمٌ عَلَى مِهْـرَجَـانِ الخُلُـودِ ... سَـلاَمٌ عَـلَى عِيـدِكِ العَـاشِـرِ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/
فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـول

شَغَلْنَا الـوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـدُّنَا ... بِشِعْـرٍ نُـرَتِّلُهُ كَـالصَّلاَةْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن

تَسَـابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـزَائِرْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

21. جَـــزَائِـــرُ، يَـــا لَحِكَـايَـــةَ حُبِّي — وَ يَـــا مَـــنْ حَمَلْتِ السَّـلاَمَ لِـــقَلْبِي

// 0/0 | // 0/ | // 0/0 | // 0/0
فعـول فعـول فعـول فعـولن

// 0/0 | // 0/0 | // 0/0 | // 0/0
فعـولن فعـولن فعـول فعـولن

22. وَ يَـــا مَنْ سَكَبْتِ الجَمَـــالَ بِرُوحِي — وَ يَـــا مَـــنْ أَشَعْتِ الضِّيَـــاءَ بِـــدَرْبِي

// 0/0 | // 0/0 | // 0/ | // 0/0
فعـولن فعـولن فعـول فعـولن

// 0/0 | // 0/0 | // 0/ | // 0/0
فعـولن فعـولن فعـول فعـولن

23. فَـــلَوْلاَ جَمَـــالُكِ مَا صَـحَّ دِينِي — وَ مَـــا أَنْ عَـــرَفْتُ الطَّـــرِيقَ لِرَبِّي...!

// 0/0 | // 0/ | // 0/0 | // 0/0
فعـولن فعـول فعـولن فعـولن

// 0/0 | // 0/0 | // 0/ | // 0/0
فعـولن فعـولن فعـول فعـولن

24. وَ لَـــوْلاَ الـــعَقِيدَةُ تَغْمُـــرُ قَلْبِـــي — لَمَـــا كُنْـــتُ أُومِـــنُ إِلاَّ بِشَـــعْبِي!

// 0/0 | // 0/ | // 0/ | // 0/0
فعـولن فعـول فعـول فعـولن

// 0/0 | // 0/ | // 0/ | // 0/0
فعـولن فعـول فعـول فعـولن

25. إِذَا مَـــا ذَكَـــرْتُكِ شَـــعَّ كِيَانِـــي — وَ إِنْ مَـــا سَمِـــعْتُ نِـــدَاكِ أُلَـــبِّي

// 0/0 | // 0/ | // 0/ | // 0/0
فعـولن فعـول فعـول فعـولن

// 0/0 | // 0/ | // 0/ | // 0/0
فعـولن فعـول فعـول فعـولن

26. وَ مَهْمَـــا بَعُـــدْتِ، وَ مَهْمَـــا قَرُبْتُ — غَـــرَامُـــكِ فَـــوْقَ ظُنُـــونِي وَ لُـــبِّي

// 0/0 | // 0/ | // 0/0 | // 0/
فعـولن فعـول فعـولن فعـول

// 0/ | // 0/ | // 0/0 | // 0/0
فعـول فعـول فعـولن فعـولن

27. فَفِـــي كُـــلِّ دَرْبٍ لَنَا لُحْمَـــــةٌ — مُقَـــــدَّسَةٌ مِـــــنْ وِشَـــاجٍ وَ صُلْبِ

// 0/0 | // 0/0 | // 0/0 | // 0
فعـولن فعـولن فعـولن فعـو

// 0/ | // 0/0 | // 0/0 | // 0/0
فعـول فعـولن فعـولن فعـولن

28. وَ فِـــي كُـــلِّ حَيٍّ لَنَـــا صَبْـــوَةٌ — مُـــــرَنَّحَةٌ مِـــنْ غِـــوَايَاتِ صَبِّ

// 0/0 | // 0/0 | // 0/0 | // 0
فعـولن فعـولن فعـولن فعـو

// 0/ | // 0/0 | // 0/0 | // 0/0
فعـول فعـولن فعـولن فعـولن

29. وَ فِـــي كُـــلِّ شِبْـــرٍ لَنَـــا قِصَّةٌ — مُجَنَّحَـــــةٌ مِـــنْ سَلاَمٍ وَحَـــرْبِ

// 0/0 | // 0/0 | // 0/0 | // 0
فعـولن فعـولن فعـولن فعـو

// 0/ | // 0/0 | // 0/0 | // 0/0
فعـول فعـولن فعـولن فعـولن

30. تَنَبَّـــأْتُ فِيهَـــا بِـــإِتْيَـــانَتِـــي — فَـــآمَـــنَ بِـــي، وَبِهَـــا، الْـــمُتَنَبِّي!!

// 0/0 | // 0/0 | // 0/0 | // 0
فعـولن فعـولن فعـولن فعـو

// 0/ | // 0/ | // 0/ | // 0/0
فعـول فعـول فعـول فعـولن

شَغَلَنَا الـــوَرَى، وَ مَلأْنَا الـــدُّنَا
// 0/0 | // 0/ | // 0/0 | // 0
فعـولن فعـول فعـولن فعـو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
// 0/0 | // 0/ | // 0/0 | // 00
فعـولن فعـول فعـولن فعـولْ

تَعَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
// 0/0 | // 0/0 | // 0/0 | // 0/0
فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

31. جَـزَائِرُ أَنْـتِ عَـرُوسُ الـــدُّنَا — وَ مِنْـــكِ اسْتَمَـدَّ الصَبَـاحُ السَّنَـا

/0// | /0// | 0/0// | 0// — 0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـول فعـول فعولن فعـو — فعـولن فعـولن فعـولن فعو

32. وَ أَنْـتِ الجِنَـانُ الـذِي وَعَـدُوا — وَ إِنْ شَغَلُـــونَا بِطِيْـــبِ المُـنَى!

0/0// | 0/0// | /0// | 0// — /0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـولن فعـول فعـو — فعـول فعـولن فعـولن فعو

33. وَأَنْـتِ الحَنَـانُ، وَأَنْـتِ السَّمَاحُ — وَأَنْـــتِ الطِّمَـاحُ، وَأَنْـــتِ الهَنَـــا

0/0// | /0// | 0/0// | /0// — 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـول — فعـولن فعـول فعـولن فعو

34. وَأَنْـــتِ السُّمُـــوُّ، وَأَنْـــتِ الضَّمِيـــرُ الصَّـرِيـحُ الـذِي لَمْ يَخُنْ عَهْـدَنَا

0/0// — /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـولن — فعـول فعولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن فعو

35. وَمِنْـــكِ اسْتَمَـدَّ البُنَـاةُ البَقَـاءَ — فَكَـانَ الـخُلُودُ أَسَـــاسَ البِنَـــا

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0// — 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـول — فعـولن فعـول فعـولن فعو

36. وَأَلْـهَمْتِ إِنْسَـانَ هَـذَا الـزَّمَانِ — فَكَـانَ بِـأَخْـلَاقِنَـا مُـؤْمِنَـــا

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0// — /0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـول — فعـول فعـولن فعـولن فعو

37. وَعَلَّمْـتِ آدَمَ حُـــبَّ أَخِيـــهِ — عَسَـــاهُ يَسِيـــرُ عَـــلَى هَـدْيِنَـا!

0/0// | /0// | /0// | 0/0// — /0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـول فعـول فعـولن — فعـول فعـول فعـولن فعو

38. صَنَعْتِ البُطُولَاتِ مِنْ صُلْبِ شَعْبٍ — سَخِـــيٍّ لِـــدِمَـاءِ فَـرَعْتِ الـدُّنَا

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// — 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن — فعـولن فعـول فعـولن فعو

39. وَعَبَّـدْتِ دَرْبَ النَّجَـاحِ لِشَعْـبٍ — نَبِيـــحٍ فَـلَمْ يَتَصَهِـــرْ مِنْلَنَـــا!

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// — 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـولن فعـول فعـولن — فعـولن فعـولن فعـولن فعو

40. وَمَـنْ لَـمْ يُوَحِّدْ شَتَاتَ الصُّفُوفِ — يُعَجِّـــلْ بِـــهِ حُمْقُـــهُ لِلْفَنَـــا!

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// — 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـول — فعـولن فعـولن فعـولن فعو

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلَاةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعـولن فعـول فعولن فعـولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن

51. سَـلِ الأَطْلَسَ الفَـرْدَ عَنْ جُرْجُرَا — تَعَـالَى يَشُدُّ السَّمَـا بِالثَّـرَى!

0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعو

52. فَيَخْتَـالُ كِبْـرًا، تُنَـافِسُـهُ — تَعَجْـدَا فَـلاَ يَـرْجِـعُ القَهْقَـرَى

0// | 0/0// | /0// | 0/0
فعولن فعولن فعول فعو

53. تَلَـوَّنَ وَجْـهُ السَّمَـاءِ بِـهِ — فَـأَصْبَـحَ أَزْرَقُـهَا أَخْضَـرَا

/0// | 0/0// | /0// | /0/
فعول فعولن فعول فعو

54. وَتَجْثُـو الثَّلُـوجُ عَلَى قَـدَمَيْـهِ — خُشُـوعًا، فَتَسْخَـرُ مِنْهَا الـذُّرَى

0/0// | /0// | /0// | 0/0
فعولن فعول فعول فعولن

55. هُـوَ الأَطْلَسُ الأَزَلِيُّ الَّـذِي — قَضَى العُمْـرَ يَصْنَـعُ أَمْدَ الشَّـرَى!

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعو

56. وَتَمْضُـو بِـأَوْرَاسَ أَمْجَـادُهُ — فَتَصْـدَعُ فِي الكَـونِ هَـذَا الـوَرَى

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعو

57. فَيَـا مَـنْ تَـرَدَّدَ فِي وَحْـدَةٍ — بِمَغْـرِبِنَـا وَ ادَّعَى، وَ امْتَـرَى

0/0// | /0// | /0/ 0 | 0/0
فعولن فعول فعولن فعو

58. أَمَـا وَحَّـدَ الأَطْلَسُ المَغْـرِبِيُّ — مَعَـاقِلَنَا، بِوَثِيـقِ العُـرَى؟؟

0/0// | 0/0// | 0/0 | 0//
فعولن فعولن فعولن فعول

59. أَمَـا طَـوَّقَتْنَـا سَـلاَسِلُـهُ — فَطَـوَّقَ تَـارِيخَنَا الأَعْصُـرَا؟؟

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0
فعولن فعولن فعول فعو

60. وَكَـمْ فَوْقَـهُ انْتَظَمَـتْ قِمَـمٌ — فَهَـلْ كَـانَ يَعْقِـدُ مُؤْتَمَـرَا؟؟

0/0// | /0// | /0// | 0/0
فعولن فعول فعول فعو

شَغَلْنَا الـوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـرٍ نُـرَتِّلُهُ كَـالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

61. وَفِـي بَابَ وَادِيـكِ أَعْمَقَ ذِكْرَى
/0// 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

أَعِيشَ بِأَحْـلاَمِهَا الـزُّرْقِ دَهْـرَا
/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعول فعولن فعولن فعولن

62. بِهَا ذَابَ قَلْبِي، كَـذَوْبِ الرَّصَاصِ
/0// 0/0 | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

فَـأَوْقَـدَ قَلْبِي، وَ شَعْـبِيَ جَمْـرَا
/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

63. وَثَـورَةُ قَـلْبِي، كَثَـورَةِ شَعْـبِي
/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

هُمَـا أَلْهَمَـانِي، فَـأَبْدَعْتُ شِعْـرَا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

64. إِذَا الْقَلْـبُ لَـمْ يَنْتَفِـضْ لِلْجَمَـالِ
/0// 0/0 | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

وَ لَـمْ يَبْـلُ فِي الْحُبِّ حُلْـوًا وَ مُـرًّا
0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

65. فَـلاَ تَثِقَـنَّ بِـهِ فِي النِّضَـالِ
/0// | /0// | 0/0// | /0//
فعول فعول فعولن فعول

وَلاَ تَعْتَمِـدْ فِي الْمُهِمَّـاتِ صَخْـرَا!!
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

66. وَلاَ يَكْتُـمُ السِّـرَّ إِلاَّ الْمُتَشَـوِّقُ
0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

وَمَـنْ لَـمْ يَهِـمْ لَـيْسَ يَكْتُمُ سِـرًّا!!
0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

67. وَحَرْبُ الْقُلُـوبِ كَحَرْبِ الشُّعُوبِ
0/0// | /0// | /0// 0 | /0//
فعولن فعول فعولن فعول

وَمَـنْ صَـدَّقَ الْعَهْـدَ، أَحْـرَزَ نَصْرَا
0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

68. وَعَلَّمَنِـي الْحُـبُّ، حُـبُّ الْفِـدَا
/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعو

فَكُنْـتُ بِحُـبِّي وَ شَعْـبِيَ بَـرًّا
/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

69. وَيَشْهَـدُ لِي فِيـهِ وَادِي قُـرَيْشٍ
/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

سَلُـوا قَلْبَـهُ، فَهُـوَ مِـنِّي أَدْرَى
0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

70. وَدِيـرِي، الَّـذِي كُنْـتُ أَتْلُـو بِهِ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعو

صَـلاَتِي- مَـعَ اللَّيْـلِ- سِرًّا وَ جَهْرَا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

شَغَلْنَا الْـوَرَى، وَ مَلَأْنَا الْـدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـرٍ نُـرَتِّلُهُ كَـالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الْجَـزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

61. وَفِـي بَابَ وَادِيـكِ أَعْمَقَ ذِكْرَى
/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

أَعِيشَ بِأَحْـلَامِهَا الـزُّرْقِ دَهْـرَا
/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

62. بِهَا ذَابَ قَلْبِي، كَـذَوْبِ الرَّصَاصِ
/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

فَـأَوْقَـدَ قَلْبِي، وَ شَعْـبِيَ جَمْـرَا
/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

63. وَثَـورَةُ قَـلْبِي، كَثَـورَةِ شَعْـبِي
/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

هُمَـا أَلْهَمَـانِي، فَـأَبْدَعْتُ شِعْـرَا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

64. إِذَا الْحُـبُّ لَـمْ يَنْتَفِـضْ لِلْجَمَـالِ
/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

وَ لَـمْ يَبْـلُ فِي الْحُبِّ حُلْـوًا وَ مُـرًّا
0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

65. فَـلاَ تَثِقَـنَّ بِـهِ فِي النِّضَـالِ
/0// | /0// | 0/0// | /0//
فعول فعول فعولن فعول

وَلاَ تَعْتَمِـدْ فِي الْمُهِمَّـاتِ صَخْـرَا!!
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

66. وَلاَ يَكْتُـمُ السِّـرَّ إِلاَّ الْمَشُـوقُ
/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

وَمَـنْ لَـمْ يَهِـمْ لَـيْسَ يَكْتُمُ سِـرًّا!!
0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

67. وَحَرْبُ الْقُلُـوبِ كَحَرْبِ الشُّعُوبِ
/0// | /0// | /0// 0 | /0//
فعولن فعول فعولن فعول

وَمَـنْ صَـدَقَ الْعَهْـدَ، أَحْـرَزَ نَصْرَا
0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

68. وَعَلَّمَنِـي الْحُـبُّ، حُـبُّ الْفِـدَا
/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعو

فَكُنْـتُ بِحُـبِّي وَ شَعْـبِيَ بَـرًّا
/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

69. وَيَشْهَـدُ لِي فِيـهِ وَادِي قُـرَيْشٍ
/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

مَلُـوا قَلْبَـهُ، فَهُـوَ مِـنِّي أَنْرَى
0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

70. وَدِيـرِي، الَّـذِي كُنْـتُ أَتْلُـو بِهِ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعو

صَـلاَتِي- مَـعَ اللَّيْـلِ- سِرًّا وَ جَهْرَا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـرٍ نُـرَتِّلُهُ كَـالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الْجَـزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

71. عَـرَجْنَا نَتَـنَافَـحُ بِاِبْتِسَامٍ صَبُـوحًا
0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

كَـأَنَّا اعْتَصَبْنَـا لِهَـامَـانَ صَرْحَـا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

72. نُسَـائِلُ أَشْجَـارَهُ الغَـارِعَاتِ
/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعول فعولن فعولن فعول

حَدِيـثَ النُّجُـومِ، فَتُبْـدِعُ شَرْحَـا
0/0// | /0// | /0// | 0/0//
فعولن فعول فعول فعولن

73. وَيَلْتَـفُّ سَـاقٌ بِسَـاقٍ، فَتَصْبُـو
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

فَيَغْمُـرُنَا مُـلْتَقَى الفِكْـرِ نُصْحَـا!
/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

74. كَـأَنَّ عَنَـاقَ بَـابِتَـامَ جَمْـعٌ
/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن

بِبَـارِيسَ، يَبْنِي لِفِيتَنَـامَ صَلْحَـا!
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

75. كَـأَنَّ الإِلَـهَ الجَمِيـلَ تَجَـلَّى
0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

فَـأَغْـرَقَ بَـابِتَامَ حُبًّـا وَأَوْحَـى!!
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

76. يَتِيـهُ بِهِ النَّجْمُ بَيْنَ النُّجُـومِ دَلَالاً
/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

فَيُطْلِـعُ فِـي اللَّيْـلِ صُبْحًـا
/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

77. تَمُـوجُ مَـعَ الشَّمْـسِ أَسْرَارُهُ
/0// | 0/0// | /0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعو

وَسِـرُّ الْهَـوَى مَـائِلٌ لَـيْسَ يُمْحَى !
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

78. فَكَـمْ بَـاتَ يَبْكِي بِـهِ مُـوجَـعٌ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعو

وَيَمْسَحُ دَمْعًـا، فَيَغْمُـرُ سَفْحَـا
/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

79. وَكَمْ مِنْ جَـرِيحِ الفُـؤَادِ اشْتَكَى
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعو

فَـأَنْخَنَ بَـابِتَـامُ فِي الصَّبِّ جُـرْحَا
/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

80. وَكَمْ مِنْ صَرِيعِ الغَـوَانِي، تَدَاوَى
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

بِـأَنْعَـامِ بَـابِتَامَ فَـازْدَادَ لَفْحَـا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـرٍ نُـرَتِّلُهُ كَـالصَّلَاةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

81. سَجَا اللَّيْلَ، فِي القَصْبَةِ الرَّابِضَةْ — فَأَيْقَظَ أَسْرَارَهَا الغَامِضَةْ

0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعو — /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعو

82. وَبَيْنَ الدُّرُوبِ، وَبَيْنَ الثَّنَايَا — عَقَارِبُ، مَائِجَةٌ رَاكِضَةْ

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعولن — 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

83. وَمِلْءَ سَرَادِيبِهَا الكَافِرَاتِ — تُصَاغُ قَرَارَاتُهَا الرَّافِضَةْ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعول — /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعو

84. فَحَتَّارُ بِيجَارُ فِي أَمْرِهَا — وَبَحْبَهَا مَوْجَةٌ عَارِضَةْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعو — /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعو

85. فَيَقْجَوُ بِيجَارَ إِصْرَارُ شَغَبٍ — وَتَدْمَغُهُ الحُجَّةُ النَّاهِضَةْ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعولن — /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعو

86. وَيَأْبَى عَلِيٌّ رُضُوخَ الجَنَانِ — فَتَمْنُو بِهِ رُوحُهُ الفَائِضَةْ

0/0// | /0// | 0/0// | /0// — 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعول — فعولن فعولن فعولن فعو

87. كَأَنَّ اشْتِبَاكَ السُّطُوحِ جُسُورٌ — بِهَا امْتَدَّتِ الثَّوْرَةُ الفَارِضَةْ

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// — 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعول فعولن — فعولن فعولن فعولن فعو

88. كَأَنَّ المَضَائِقَ فِيهَا خَلِيجٌ — تَمُورُ بِهِ السُّفُنُ الخَائِضَةْ

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// — /0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعولن — فعول فعول فعولن فعو

89. وَيَلْتَفُّ جَارٌ بِجَارٍ، كَمَا — تَعَانَقَتِ المُهَجُ النَّابِضَةْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0// — /0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعو — فعول فعول فعولن فعو

90. فَكَانَتْ عَلَى خَطِّ حَرْبِ الخَلَاصِ — وَأَعْمَارِ أَعْدَائِنَا قَابِضَةْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0// — 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعول — فعولن فعولن فعولن فعو

شَغَلْنَا الوَرَى، وَ مَلَأْنَا الدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْرٍ نُرَتِّلُهُ كَالصَّلَاةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

91. وَ بِلَكْـــورُ لِلْمَجْدِ شَقَّ طَرِيقَـــهْ وَ خَـطَّ مَعَـالِمَهَـا فِـي السُّوِيقَـــهْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

/0// | /0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

92. وَعَجَّلَ أَقْـدَارَ يَـوْمِ الخَـــلاَصِ وكَـانَ يُحَـاسِبُهَـا بِـــــالدَّقِيقَـــهْ

/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعول فعولن فعولن فعول

/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن

93. فَأَيْقَـــنَ مَـاسُو وكَـانَ تَغَـابَى وَمَـا عَـــادَ يَجْهَلُ مَـاسُو الحَقِيقَـــهْ

/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

94. وَعَـاجَلَ سَالاَنَ صَحْـوُ السُّكَارَى فَبَـدَّدَ أَحْـلاَمَ مَـاسِّـــو الصَّقِيقَـــهْ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

95. وَسُوسْتَـالُ بِالرُّعْبِ طَارَ شُعَـاعًا فَغَـصَّ، وَمَـا اسْتَطَـاعَ يَبْلَعُ رِيقَـــهْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

96. وَرَجَّـتْ حَـوَاجِـزُهُمْ بِالغُـــلاَةِ غَـــرِيـقٌ يَشُـدُّ بِنَيْـلِ غَـرِيقَـــهْ

0/0// | /0// | 0/0// | /0//
فعولن فعول فعولن فعول

0/0// | /0// | /0// | 0/0//
فعولن فعول فعول فعولن

97. تُشَيِّعُهُـمْ أَدْمُـــعُ العَـاشِقَـاتِ وَهَيْهَـاتَ تُجْـدِي دُمُـوعُ العَشِيقَـــهْ

/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعول فعولن فعولن فعول

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

98. وَيَضْحَـــكُ فُـورُومُ مِنْ حَيْـوَانِ غَـوَاهُ السَّـــرَابُ، فَضَـلَّ طَرِيقَـــهْ

/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

0/0// | /0// | /0// | 0/0//
فعولن فعول فعول فعولن

99. وَمِـنْ خَاسِـرِينَ كَأَعْجَـازِ نَخْـلٍ ضَمَـائِـرُهُـمْ فِي المَـزَادِ، رَقِيقَـــهْ

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

100. وَحَسْبُ الجَزَائِرِ، أَبْطَالُ بِلْكُـورَ تَرَوْا لِلقَضِيَّـةِ الحَـامِلِينَ الـوَثِيقَـــهْ

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0/
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00/
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

101. وَ حَمَّامُ مَلْوَانَ مَلَّ المُجُونَـــا وَأَنْهَـــى غَوَانِيَنَـــا وَالفُتُونَـــا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

102. وَفَضَّـــلَ خَوْضَ الحِمَامِ، بَدِيلاً عَنِ المُسْتَحِمَّـــاتِ، وَ العَائِمِينَـــا

0/0// | /0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعول فعولن

103. وَقَـــدْ عَاشَ دَرْبَا لِحَلْوِ الأَمَانِي فَأَصْبَـــحَ دَرْبَا يُلاَقِي المَنُونَـــا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

104. وَكَانَ كَمِينَ الضَّبَا وَالذِّئَـــابِ فَصَارَ لِصَيْـدِ الذِّئَـــابِ كَمِينَـــا

/0// | 0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعول فعولن

105. وَغَاصَتْ بِهِ، ثَوْرَاتُ الهَـــوَى فَفَجَّرَتِ العَـــزْمَ فِي الثَّائِرِيـــنَ

0/0// | /0// | 0/0// | 0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعو فعولن

106. وَأَعْلَنَ تَوْبَتَهُ فِـــي الجِبَـــالِ فَكَانَ الرَّصَاصُ القِصَاصَ الضَّمِينَـــا

/0// | /0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن فعولن

107. وَمَدَّ اليَمِينَ لِدَاعِـــي الفِـــدَا فَأَقْسَـــمَ أَنْ لاَ يَخُـــونَ اليَمِينَـــا

0/0// | /0// | /0// 0 | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

108. وَشَمَّـــرَ يَرْفُضُ دُنْيَا المَلاَهِي وَيَنْفُضُ عَنْـــهُ غُبَـــارَ المَنِينَـــا

/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

109. وَأَضْفَى الجَمَالُ عَلَيْهِ جَـــلاَلاَ وَكَانَ الجَـــلاَلُ عَلَيْـــهِ ضَنِينَـــا

0/0// | /0// | /0// | 0/0//
فعولن فعول فعول فعولن

110. هِيَ الأَرْضُ..أَرْضُ الْجَزَائِرِ..مَهْمَا غَوَتْ، وَصَبَـــتْ..أَبَدًا..لَنْ تَخُونَـــا

/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن

شَغَلَنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا

0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ

0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

111. وَحَمَّـامُ رِيغَةَ بَيْنَ الرُّوَابِـــي ... تَرَنَّحَ طَوْعَ الهَـــوَى وَالتَّصَـــابِي

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// ... 0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن ... فعول فعولن فعولن فعولن

112. يُصَنَّـــعُ فِي الجَوِّ أَنْفَاسَـــهُ ... عَبِيـــرًا..وَأَحْشَاؤُه فِي الْتِهَـــابِ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0// ... 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعو ... فعولن فعولن فعولن فعولن

113. وَتَغْلِي المَوَاجِـــدُ فِي صَدْرِهِ ... تُطَارِحُـــهَا نَـــزَوَاتُ الشَّبَـــابِ

0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0// ... /0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعو فعولن فعولن فعول ... فعول فعولن فعولن فعولن

114. ...يُحَـــاوِلُ كِتْمَانَ أَسْـــرَارِهِ ... فَتَفْضَحُـــهُ خَاتِنَـــاتُ الحِبَـــابِ

0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | /0// ... 0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعو فعولن فعولن فعول ... فعولن فعولن فعولن فعول

115. أَيُخْفِـــي هَوَاهُ، وَفِي رَاحَتَيْهِ ... تَمُـــوجُ المَحَاسِنُ مِلْءَ الرِّحَـــابِ؟

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// ... 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن ... فعولن فعول فعولن فعولن

116. وَتَخْتَالُ بَيْنَ يَدَيْهِ اخْضِـــرَارًا ... شَوَاهِـــقُ، تُزْجِي رِكَابَ السَّحَـــابِ

0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// ... 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعو فعولن فعول فعولن ... فعول فعولن فعولن فعولن

117. مَدَامِعُـــهُ، يَتَدَاوَى بِهَـــا ... كَمَـــا يَتَدَاوَى بِخَمْرِ الرُّضَـــابِ

/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0// ... /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعو ... فعول فعولن فعولن فعولن

118. وَأَنْفَاسُهُ، تَعْثُرُ الصَّبَّ نَفْثًـــا ... فَيَنْعَـــى حَرَارَةَ يَوْمِ الحِسَـــابِ!

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// ... 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن ... فعولن فعول فعولن فعولن

119. وَمِنْهَـــا اسْتَمَدَّ المُجَاهِدُ عَزْمًا ... فَرَاعَ الدُّنَـــا، بِالعَجِيبِ العُجَـــابِ

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// ... 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن ... فعولن فعولن فعولن فعولن

120. وَفَجَّرَ ثَوْرَتَهُ مِـــنْ لَظَاهَـــا ... وَسَارَ عَلَى هَدْيِهَا فِـــي الغِـــلَابِ

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// ... /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن ... فعول فعولن فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0// ...
فعولن فعول فعولن فعو ...
بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلَاةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00// ...
فعولن فعول فعولن فعولْ ...
تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// ...
فعولن فعولن فعولن فعولن ...

جمعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

121. شَرِيعَتَنَا، كَجَلَالِ الشَّـــــــرِيعَةْ
كَمَالاَتُهَـــــا رَاسِخَاتٌ ضَلِيعَـــــةْ

122. كَأَنَّ الذِي شَرَعَ الصَّالِحَـــــاتِ
أَقَامَ الدَّلِيلَ فَأَعْلَـــــى الشَّرِيعَـــــةْ

123. وَعَمَّـــرَ فِيهَا بَنِي صَالِـــــحٍ
فَزَكَّى الصَّلاَحُ جَمَـــالَ الطَّبِيعَـــــةْ

124. تُطِلُّ جَوَاسِقُهَـــا الضَّارِعَـــاتُ
شَوَاخِصَ تَحْمَـــدُ رَبَّ الصَّنِيعَـــــةْ

125. كَذَوْبِ النُّجُـــومِ عَلَـــى قَدَمَيْهَا
فَيُبْـــدِعُ مِنْهَا الزَّمَـــانُ رَبِيعَـــــةْ

126. وَتَاهَ الصَّنَوْبَرُ، كِبْرًا وَعُجْبًـــــا
عَلَـــى القِمَمِ الشَّامِخَاتِ الرَّفِيعَـــــةْ

127. وَمَنْ تَكُ فِيهِ الأَصَالَةُ طَبْعًـــــا
تُجِبْهُ الجُنُوعُ الطِّـــوَالُ مُطِيعَـــــةْ!

128. وَفَاخَـــــرَ بِالأَرْزِ لُبْنَانُ، وَهْنًا
وَخَلَّدَ فِيـــهِ الأَغَانِـــي البَدِيعَـــــةْ

129. وَلَوْلاَ تَوَاضُـــعُ أَطْلَسِنَـــــا
لَكَانَتْ جَزَائِرُنَـــــا فِي الطَّلِيعَـــــةْ!

130. أَلاَ إِنَّ حُرْمَـــــةَ مَا بَيْنَنَـــــا
وَمَا بَيْنَ لُبْنَـــانَ كَانَـــتْ شَفِيعَـــــةْ

فعولن فعول فعولن فعو // 0/0 | // 0/ | // 0/0 | // 0
شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
فعولن فعول فعولن فعو // 0/0 | // 0/ | // 0/0 | // 0
بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
فعولن فعول فعولن فعول // 0/0 | // 0/ | // 0/0 | // 00
تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
فعولن فعولن فعولن فعولن // 0/0 | // 0/0 | // 0/0 | // 0/0

131. تَسَلَّقْ إِيعكُورَنْ وَ اغْزُ السُّهَـــا — وَطَاوِلْ بِـــــهِ سَدْرَةَ المُنْتَهَـــى!

0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـو

132. فَيَخْجَـــلُ هَامَانُ مِنْ صَرْحِهِ — وَيَعْجِزُ أَنْ يَبْلُـــغَ المُشْتَهَـــى

0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـو

133. وَعَانِقْ بِجَايَـــةَ فِـــي نَخْوَةٍ — يُعَانِـــقْ حَنَايَاكَ سِـــرُّ البَهَـــا

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـول فعـولن فعولن فعـو

134. وَنَاجِ بِزَغْـــوَاطَ سِرْبَ الظِّبَا — تُنَاغِـــكَ مِنْ حَلْقِ تِيشِّي المَهَـــا

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـول فعـولن فعولن فعـو

135. عَجَائِبُهَـــا السَّبْعُ لاَ تَأْتَلِـــي — تَتِيـــهُ، فَيَحْتَـــارُ فِيهَا النُّهَـــى

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـول فعـولن فعولن فعـو

136. وَوَادِي الهَوَى وَالهَوَاءِ بِسِرْتَـــا — يُزَكِّـــي مَسِيدُ الهَـــوَى حَظَّهَـــا

0// | 0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعـولن فعـول فعولن فعـولن

137. تُهَدْهِدُهُ النَّسَمَـــاتُ كَـــأُمٍّ — تُهَدْهِدُ طَوْعَ الكَـــرَى طِفْلَهَـــا

/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـول فعـول فعول فعـولن

138. وَفِـــي جَبَلِ الوَحْشِ نَاهَتْ بِلاَدِي — شُمُوخَـــاءَ، فَأَحْنَـــى الزَّمَانُ لَهَـــا

0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن

139. فَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ وَصْفَ الجِنَـــانِ — لِيُغْـــرِي الأَنَامَ..بِهَـــا شَبَّهَـــا!!

0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـو

140. أَضَاعَ بِهَا ذُو الحِجَى رُشْـــدَهُ — وَلَوْ لَمْ يَخَفْ رَبَّـــهُ....أَلْهَـــا...

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـول فعـولن فعولن فعـو

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
00// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن

141. أَمَـــانًا، رِبُوعَ النَّدَى وَالحَصَبْ ... أَمَانًا تِلمْسَـــانُ، مَغْنَـــى الأَدَبْ

0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعو

142. تَمَـــاوَجَ وِهْرَانُ فِي أَصْغَرَيْكِ ... وَقَـــاسُ، فَأَبْدَعَ فِيـــكِ النَّسَـــبْ

/0// | 0/0// | 0/0// | /0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعول فعو

143. وَتَـــاهَ الوَرِيطُ بِشَلاَّلِـــهِ ... يُلَقِّـــنُ زَرْيَابَ مَعْنَى الطَّـــرَبْ

0/0// | /0// | 0/0// | /0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعول فعو

144. وَأَغْرَى المُلُوكَ بِحَبِّ المُلُـــوكِ ... فَأَخْلَـــصَ فِي حُبِّهَا كُلُّ صَـــبْ

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعو

145. وَلَوْلاَ عَنَاصِـــرُ مَلْيَانَـــةٍ ... وَعَيْنُ النَّسُـــورِ لَكُنْتِ العَجَـــبْ

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعو

146. تِلمسَانُ، أَنْـــتِ عَرُوسُ الدُّنَا ... وَحُلْمُ اللَّيَالِـــي، وَسَلْوَى المُحِـــبْ

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعو

147. بِحُسْنِكِ هَامَ أَبُـــو مَدْيَـــنِ ... وَفِـــي مَعْبَدِ الحُبِّ شَادَ القَصِـــبْ

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعول فعول فعولن فعولن فعو

148. وَأَجْرَى بِـــكِ الرُّومُ سَاقِيَـــةً ... بِهَا أَسْكَـــرَ الحُسْنُ بِنْتَ العِنَـــبْ

0/0// | 0/0// | /0// | /0// | 0//
فعولن فعولن فعول فعول فعو

149. وَفِي مِئْـــوَرِ المَجْدِ أَنَّنَ مُوسَى ... وَخَلَّدَ زَيَّـــانُ مَجْـــدَ العَـــرَبْ

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعول فعولن فعو

150. وَنَـــافَحَ فِرْدَوْسَكِ ابْنَ خَمِيسٍ ... وَيَحْيَـــى ابْنُ خَلْدُونَ فِيكِ النَّهَـــبْ

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعول فعولن فعو

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

151. وَسَبَّـــحَ لِلّه مَا فِي السَّمَـــاوَا ... تِ، وَالأَرْضِ، مِـــلْءَ شَفَائِفَ شَفَّـــا

/0// | 0/0// | 0/0// | 0// ... /0| 0/0// | /0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولـــــــن ... فعولن فعول فعولن

152. كَأَنَّـــــكَ تُصْغِـــي بِهَا لِلْخَلِيـــلِ وَ مُوسَـــى الكَلِيمِ، يُرَتِّلُ صُحْفَـــا

/0// | 0/0// | 0/0// | 0 / // | 0/0// | /0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعـــول فعولن فعول فعول فعولن

153. كَـــأَنَّ مَشَارِفَهَـــا الحَالِمَـــا ... تِ، الضَّوَالِحِـكَ،إِلْفٌ يُغَازِلُ إِلْفَـــا!

/0// | /0// | 0/0// | 0// ... /0| 0/0// | /0// | /0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولـــــــن ... فعول فعولن فعول فعولن

154. كَـــأَنَّ البَلَنْدَةَ لِلْوَرْدِ تُفْشِـــي ... حَـــدِيثَ الغَـــرَامِ، فَيَزْدَادُ لَهَفَـــا

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// ... 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن ... فعولن فعول فعولن فعولن

155. وَتَهْفُـــو المَدِيَّةُ شَوْقًا إِلَيْـــهِ ... تُطَارِحُـــهُ صَفْوَةَ الكَأْسِ صِرْفَـــا

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// ... /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن ... فعول عولن فعولن فعولن

156. وَيَهْتَزُّ قَصْرُ البُخَارِي هُيَامًـــا ... وَيَصْبُو البُخَـــارِي فَتَخْجَلُ جِلْفَـــا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0// ... 0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعو ... فعولن فعولن فعول فعولن

157. أَبِـــالغَوْطَتَيْنِ يُبَاهِي الشَّنَـــامُ ... وَ أَغْوَاطُنَـــا بِالشَّنَامِ اسْتَخَفَّـــا؟

0/0// | /0// | 0/0// | 0 /0// ... 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن ... فعولن فعولن فعولن فعولن

158. كَـــأَنَّ حَدَائِقَهُ العَابِقَـــاتِ ... نَوَافِـــجُ مِسْكٍ، تَضَوَّعْنَ عَرْفَـــا

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// ... /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن ... فعول فعولن فعولن فعولن

159. وَفِي رَحْبِ تِلْغَمْتَ تَاهَ الغَـــزَالُ ... عَلَى الشَّمْـــسِ يَخْتَالُ لُطْفًا وَ ظَرْفَـــا

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// ... 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعول ... فعولن فعولن فعولن فعولن

160. وَيَحْفَظُ مِيزَابُ لَوْحَ الجَـــلاَلِ ... فَيُصْبِحُ مِيزَابُ فِـــي اللَّوْحِ حَرْفَـــا

/0// | 0/0// | 0/0// | /0// ... /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعول ... فعول فعولن فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

161. تَقَدَّسَ وَالِدِيكَ، مَنَبَّتَ عِزِّي ... وَمَسْقَطَ رَأْسِي، وَإِلْهَامَ حِسِّي

0/0// | /0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن فعولن

162. وَرَبْضَ أَبِي.. وَمَرَابِعَ أُمِّي ... وَمَغْنَى صِبَايَ، وَأَحْلَامَ عُرْسِي

0/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعول فعولن فعولن

163. وَفَخْرَ الجَزَائِرِ، فِيكَ تَنَاهَتْ ... مَكَارِمُ عُرْبٍ، وَأَمْجَادُ فُرْسِ

0/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعول فعولن فعولن

164. وَأَحْقَادَ أَوَّلَ مَنْ رَكَّزُوا ... سِيَادَةَ أَرْضِ الجَزَائِرِ أَمْسِ

0/0// | /0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعول فعولن

165. دِمَاءُ ابْنِ رُسْتُمَ مِلْءَ الحَنَايَا ... صَوَارِخُ، يَلْهِبْنَ عِزَّةَ نَفْسِي

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

166. وَعِرْقُ الأُصَالَةِ طَهَّرَ طَبْعِي ... وَنُورُ الهِدَايَةِ أَذْهَبَ رِجْسِي

0/0// | /0// | /0// | /0// | 0/0//
فعولن فعول فعول فعولن فعولن

167. وَكَرَّمْتُ، بِاسْمِ المَفَاخِرِ، قَوْمِي ... وَشَرَّفْتُ، بِاسْمِ الجَزَائِرِ جِنْسِي

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن فعولن

168. إِذَا لِلْكَرِيهَةِ نَادَى المُنَادِي ... بَذَلْتُ حَيَاتِي، وَوَدَّعْتُ أُنْسِي

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

169. وَإِنْ لِلسَّخَاءِ اسْتَجَابَ كَرِيمٌ ... فَفِي الجُودِ لَقَّنْتُ أَرْوَعَ دَرْسِ

0/0// | 0/0// | /0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن فعولن

170. وَإِنْ شَيَّدُوا لِلبَقَا وَالخُلُودِ ... جَعَلْتُ وَفَائِي دَعَامَةَ أُسِّ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعول

شَغَلْنَا الوَرَى، وَ مَلَأْنَا الدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْرٍ نُرَتِّلُهُ كَالصَّلَاةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

171. أَلاَ..مَا لِهَذَا الحِسَابِ...وَمَا لِي؟ وَ صَحْرَاؤُنَا...تَبْـــــعُ هَذَا الجَمَـــالِ

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// فعولن فعولن فعول فعولن
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0 فعولن فعولن فعولن فعولن

172. هُنَا..مَهْبِطُ الوَحْيِ لِلكَائِنَـــــاتِ حِبَالُ النَّخِيـــــلِ...وَبَيْنَ الرِّمَـــــالِ

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0// فعولن فعولن فعولن فعول
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0 فعولن فعولن فعول فعولن

173. وَمَهْدُ الرِّسَالاَتِ لِلْعَـالَمِيـــــنَ وَ نُورُ الهُـــــدَى، وَمَصَبُّ الكَمَـــــالِ

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0// فعولن فعولن فعولن فعول
0/0// | 0/0// | /0// | 0/0 فعولن فعول فعولن فعولن

174. هُنَا العَبْقَرِيَّاتُ وَالمُعْجِـــــزَاتُ وَصَرْحُ الشُّمُوخِ، وَعَرْشُ الجَـــــلاَلِ

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0// فعولن فعولن فعولن فعول
0/0// | /0// | 0/0// | 0/0 فعولن فعول فعولن فعولن

175. تُبَادِلُنَا الشَّمْـــسُ إِشْعَاعَـــهَا وَيُلْهِمُنَا الصَّفْوَ، نُـــورُ الهِـــلاَلِ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0 فعول فعولن فعولن فعو
/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0 فعول فعولن فعولن فعولن

176. وَنَحْنُو، فَنَسْبِـــقُ أَحْلاَمَنَـــــا وَنَهْزَأُ مِـــنْ وَثَبَـــاتِ الغَـــزَالِ

0/0// | /0// | 0/0// | 0 فعولن فعول فعولن فعو
/0// | /0// | 0/0// | 0/0 فعول فعول فعولن فعولن

177. وَجَنَّبَنَا الغَدْرَ... مَـــاءُ الغَدِيرِ وَحَذَّرَنَـــا الظِّـــلُّ نَهْجَ الضَّلاَلِ

/0// | 0/0// | 0/0// | /0 فعول فعولن فعولن فعول
/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0 فعول فعولن فعولن فعولن

178. وَعَوَّدَنَا الصِّدْقَ..رَاعِي المَوَاشِي وَعَلَّمَنَا الصَّبْـــرَ... صَبْرُ الجِمَـــالِ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0 فعول فعولن فعولن فعولن
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0 فعول فعولن فعولن فعولن

179. وَأَخْرَجَـتِ الأَرْضُ أَثْقَالَهَـــــا فَطَارَ بِهَـــــا العِلْمُ... فَوْقَ الخَيَالِ..!

0/0// | 0/0// | /0// | 0 فعول فعولن فعولن فعو
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0 فعول فعولن فعولن فعولن

180. تُوَفِّـــرُ لِلشَّعْبِ أَقْـــدَارَهُ وَتَكْفِي الجَزَائِـــرَ ..ذُلَّ السُّؤَالِ!!!

/0// | /0// | 0/0// | 0 فعول فعولن فعولن فعو
0/0// | /0// | 0/0// | 0/0 فعولن فعول فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0 فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00 فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0 فعولن فعولن فعولن فعولن

181. فَيَـــا أَيُّهَا النَّاسُ.. هَذِي بِلاَدِي ... وَمَعْبَـــدُ حُبِّـــي، وَحُلْمُ فُـــؤَادِي

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

/0// | 0/0// | /0// | 0/ 0//
فعول فعولن فعول فعولن

182. وَإِيمَـانُ قَلْبِـي، وَخَالِصُ دِينِـي ... وَمَبْنَاهُ.. فِـــي مِلَّتِي، وَاعْتِقَـــادِي

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0
فعولن فعولن فعول فعولن

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

183. بِلاَدِي، أُحِبُّكِ، فَوْقَ الظُّنُـــونِ ... وَأَشْدُو بِحُبِّكِ، فِي كُـــلِّ نَـــادِي

/0// | /0// | 0/0// | 0/0
فعول فعول فعولن فعول

0/0// | /0// | 0/0// | 0/ 0//
فعولن فعول فعولن فعولن

184. عَشِقْتُ لأَجْلِكِ كُـلَّ جَمِيـــلِ ... وَ هِمْتُ لأَجْلِكِ، فِي كُـــلِّ وَادِي...

/0// | /0// | /0// | 0/0
فعول فعول فعول فعولن

/0// | /0// | 0/0// | 0/ 0
فعول فعولن فعولن فعولن

185. وَمَنْ هَامَ فِيكِ، أَحَبَّ الجَمَـــالَ ... وَإِنْ لاَمَهُ الغُشْمُ... قَـــالَ: بِـــلاَدِي!

0/0// | /0// | 0/0// | /0//
فعولن فعول فعولن فعول

0/0// | 0/0// | /0// | 0/ 0//
فعولن فعولن فعول فعولن

186. لأَجْلِ بِلاَدِي، عَصَرْتُ النُّجُـومَ ... وَأَتْرَعْتُ كَأْسِي، وَصُغْتُ الشَّـــوَادِي

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/ 0
فعول فعولن فعولن فعول

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/ 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

187. وَأَرْسَلْتُ شِعْرِي... يَسُوقُ الخُطَى ... بِسَاحِ الفِدَا... يَومَ نَـــادَى المُنَـــادِي

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعو

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/ 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

188. وَأَوْقَفْتُ رَكْبَ الزَّمَانِ طَوِيـــلاً ... أُسَائِلُهُ: عَنْ ثَمُـــودٍ... وَعَـــادِ...

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/ 0//
فعول فعولن فعولن فعولن

189. وَعَنْ قِصَّةِ المَجْدِ... مِنْ عَهْدِ نُوحٍ ... وَهَلْ إِرَمٌ... هِـــيَ ذَاتُ العِمَـــادِ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

/0// | 0/0// | /0// | 0/ 0//
فعول فعولن فعول فعولن

190. فَأَقْسَمَ هَذَا الزَّمَـــانُ يَمِينًـــا ... وَقَالَ: الجَزَائِـــرُ دُونَ عِنَـــادِ!

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعول فعولن فعول فعولن

0/0// | /0// | /0// | 0/ 0//
فعولن فعول فعول فعولن

شَغَلَتْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأَنَا الـــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0/
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00/
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَعَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

191. وَقَفَتْ تَحَيِّي بِهَا أَلْفَ عَامٍ ... وَتَقْرِئُ زِيرِي العَظِيمَ السَّلاَمْ

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعول فعولن فعولن فعولن

192. فَقَامَ بُولُوغِينُ فِي عِيدِنَا ... يَهُزُّ الدُّنَا، وَيَرُوعُ الأَنَامْ

0// | 0/0// | 0/0// | 0
فعول فعولن فعولن فعو

0/0// | /0// | 0/0// | 0 0//
فعولن فعول فعولن فعولن

193. وَسِيُوسُ فَاضَ فَتَاهَ دَلاَلاً ... يُعَانِقُ زِيرِي المَلِيكَ الهُمَامْ

0/0// | /0// | /0// | 0/0//
فعولن فعول فعول فعولن

/0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعول فعولن فعولن فعولن

194. بُولُوغِينُ إِنْ صَانَهَا فَيْرَمُوسُ ... وَحَازَتْ أَكُوستِيُومَ أَقْصَى المَرَامْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

195. وَهَبَّ الأَمَازِيغُ مِنْ دُونَاطُوسَ ... تَصُولُ، وَتُزْجِي الخَمِيسَ اللُّهَامْ

0/0// | 0/0// | /0// | /0//
فعولن فعولن فعول فعول

/0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعول فعولن فعولن فعولن

196. فَأَبْنَاءُ مَازِيغَ قَادُوا الفِدَا ... وَخَاضُوا المَعَامِعَ، يَوْمَ الصِّدَامْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعو

0/0// | /0// | 0/0// | 0 0//
فعولن فعول فعولن فعولن

197. وَسَاقُوا المَقَادِيرَ، طَوْعَ خُطَاهُمْ ... وَشَادُوا البِنَا..وَأَقَرُّوا النِّظَامْ

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

0/0// | /0// | 0/0// | 0 0//
فعولن فعول فعولن فعولن

198. رَعَى اللهُ عَشْرًا تَنَافَسُ عَشْرًا ... وَصَانَ نِظَامًا تُرَاعِي النِّظَامْ

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

/0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعول فعولن فعولن فعولن

199. وَبُورِكَ يُولْيُوزُ فِي حَالَتَيْهِ!! ... فَمَا الفَجْرُ إِلاَّ وَلِيدُ الظَّلاَمْ!!

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

0/0// | /0// | 0/0// | 0 0//
فعولن فعول فعولن فعولن

200. وَجَلَّتْ بُطُولاَتُ أَرْضِ الجَزَائِ ... ـرِ، مَهْدِ الأُسُودِ، وَ رَبْعِ الكِرَامْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

0/0// | /0// | 0/0// | 0 0//
فعولن فعول فعولن فعولن

شَغَلَنَا الوَرَى، وَ مَلَأْنَا الدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْرٍ نُرَتِّلُهُ كَالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

201. دَعُـــوا مَاسِينِسَا يُرَدِّدْ صَدَانَا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

ذَرُوهُ، يُخَلِّـــدْ زَكِـــــيٌّ دِمَانَا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

202. وَخَلُّوا سَفَاكِسَ يَحْكِي لِرُومَـــا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

مَدَى الدَّهْرِ كَيْفَ كَسَبْنَا الرِّهَانَـــا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

203. وَكَيْفَ غَدَا ظَافِرًا مَاسِينِسَـــا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

بِزَلَّةَ لَمْ يَرْضَ فِيهَـــا الهَوَانَـــا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

204. وَكَمْ سَاوَمُـــوهُ، فَثَارَ إِبَـــاءً
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعول فعولن

وَأَقْسَـــمَ أَنْ لاَ يَعِيـشَ جَبَانَـــا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

205. وَأَلْهَمَهُ الحُبُّ نَيْـــلَ المَعَالِـي
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

وَقَدْ كَانَ-مِثْلِي-يَهْـــوَى الحِسَانَـــا..
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

206. وَمَنْ صَنَعَتْ رُوحُهُ سُوفُونِيزْبَـا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

جَدِيرٌ بِأَنْ يَتَحَـــدَّى الزَّمَانَـــا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

207. تُغَنِّيهِ حُبًّا وَفَنًّـــا وَعِلْمَـــا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

وَتُنْبِيهِ مَا قَـــدْ يَكُـونُ، وَكَانَـــا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

208. فَجَاءَ يُغَرْغِطُهُ عَلَـى هَذِيـــهِ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعو

بِحُكْمِ الجَمَاهِيـــرِ يَقْضِي الأَمَانَـــا!!
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

209. وَقَالَ:" مَدِينَةُ رُومَـــا تُبَـاعُ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعول

لِمَـــنْ يَشْتَرِيهَـــا" فَهَزَّ الكِيَانَـــا!!
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

210. وَوَحَّدَ سِيرَتَا بِأَعْطَافِ كَـــاف
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

وَأَوْلَـــى الأَمَازِيغَ عِزًّا وَشَأْنَـــا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

211. صُمُـــودُ الأَمَازِيغِ عَبْرَ القُرُونِ ... غَزَا النَّيِّـــرَاتِ، وَرَاعَ النُّجُومَـــا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/ 0//
فعولن فعولن فعول فعولن فعولن

212. فَكَمْ أَزْعَجُـــوا نَاتِيَاتِ اللَّيَالِـي! ... وَكَمْ دَوَّخُوا المُسْتَبِـــدَّ الظَّلُومَـــا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

213. سَلُوا طَبَرِيَّةَ يَذْكُرْ تَبَرِيـــــوُ ... سُ تِيكْفِرِنَاسَ يُوَالِـــي الهُجُـــومَا

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن

214. ثَمَانِ سِنِينَ يُصَـارِعُ رُومَـــا ... فَدَقَّ المَسَامِيرَ فِـــي نَعْشِ رُومَـــا!

/0// | /0// | /0// | 0/0//
فعول فعول فعول فعولن

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

215. وَأَوْحَى لَهُ الأَطْلَسُ الوَحْـــدَوِيُّ ... فَوَحَّدَنَـــا فَانْطَلَقْنَـــا رُجُومَـــا

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

216. سَلُوا بَرْبَرُوسَ يُجِبْكُـــمْ فَرَاكِـيـ ... ـنُ مِنْ جَرْجَـرَا كَيْفَ أَجْلَى الغُيُومَا

/0// | /0// | 0/0// | /0//
فعول فعول فعولن فعول

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/ 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

217. وَقَالُوا أَرَادْتِيُونُ بِالكَـــافِ أَوْدَى! ... هَلِ المَوْتُ عِيسَـــى؟ يُدَاوِي الكُلُومَا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/ 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

218. وَهَذَا أَغُوسْتِينُسُ بِالإِعْتِرَافَـــا ... تِ حَيَّرَ عَبْرَ الزَّمَـــانِ- الفُهُومَـــا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/ 0//
فعول فعولن فعولن فعولن

219. وَأَسْقُفُ بُونَةَ أَصْبَحَ قِدِّيـــــــ ... ـسَ قَرْطَاجَ مُذْ بَتَّ فِيهَا الخُصُومَـــا

/0// | /0// | /0// | 0/0//
فعول فعول فعول فعولن

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/ 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

220. وَكَانَ أَغُوسْتِينُسُ فَخْرَ البِـــلاَدِ ... وَكَانَ بِهَا القِدِّيسُـــوفَ العَظِيمَـــا

/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/ 0//
فعول فعولن فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/
فعولن فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

221. أَشَرْمَسَـــالُ!..هَلاَّ تَذَكَّرْتِ يُوبَا؟ وَمَنْ لَقَّبُوا عَرْمَسَـــكِ القَيْصَرِيَّـــهْ؟

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

222. وَمَنْ مَصَّرُوكِ فَنَافَسْتِ رُومَـا؟ وَشَرَّفْتِ أَقْطَارَنَـــا المَغْرِبِيَّـــهْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

223. لِمَاذَا يُلَقَّبُ يُوبَـــا بِثَـــانٍ؟ أَمَا حَقَّقَ السَّبْقَ فِـــي المَدَنِيَّـــهْ؟

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

224. وَبَاهَى بِشَرْمَالَ جَنَّـــةَ عَدْنٍ؟ وَزَانَ حَدَائِقَهَـــا السُّنْدُسِيَّـــهْ؟

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن فعولن

225. أَمَا كَانَ أَوَّلَ مَنْ خَطَّ رَسْمَـــا لِوَجْـــهِ جَزِيرَتِنَـــا العَرَبِيَّـــهْ؟

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

226. أَمَا شَادَ يُوبَا بِشَرْمَالَ لِلْعِلْـــ ـــمِ، أَوَّلَ جَـــامِعَـــةٍ أَثَرِيَّـــهْ؟

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعول فعولن

227. وَهَذَا أَبُولُوسَ كَـانَ طَبِيبًـــا يُدِينُ لَهُ العِلْـــمُ بِـــالعَبْقَرِيَّـــهْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن فعولن

228. وَأَبْدَعَ فِي قَصَـــصِ الحَيَوَانِ فَأَثَّرَ فِي القِصَـــصِ الأُمَوِيَّـــهْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعول فعول فعولن

229. وَكَانَ الأَفَارِقُ فِي مُنْتَدَاهُـــمْ بِرُومَـــا يَخُصُّونَـــهُ بِـــالتَّحِيَّـــهْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

230. وَكَانَ أَبُولُوسَ قَاضِي رُومَـــا لِيُمْنَـــاهُ، تُرْفَعُ كُـــلُّ قَضِيَّـــهْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

231. أُولَئِـــكَ آبَاؤُنَا، مُنْذُ عِيسَـــى ... وكَانَ مُحَمَّدٌ صِهْـــرًا لِعِيسَـــى

//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

/0// | /0// | 0/0// | 0/ 0//
فعول فعول فعولن فعولن

232. وَلاَحَ الصَّبَاحُ، فَهَزَّ السُّكَـــارَى ... وَأَجْلَى النَّدَامَـــى. وَرَضَّ الكُؤُوسَـــا

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/ 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

233. وَأَيْقَظَ حُلْمَ اللَّيَالِي الحَبَالَـــى ... وَأَسْرَجَ فِي الكَائِنَـــاتِ الشُّمُوسَـــا

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/ 0//
فعول فعولن فعولن فعولن

234. وَأَهْوَى عَلَى البَغْيِ، يَذْرُو الجُنُوعَ ... وَيَغْرِسُ فِي الجَبَـــرُوتِ الفُؤُوسَـــا

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

/0// | /0// | 0/0// | 0/ 0//
فعول فعول فعولن فعولن

235. وَحَذَّرَ آدَمَ ظُلْـــمَ أَخِيـــهِ ... وَسَوَّى الحُظُوظَ، وَأَعْلَـــى الرُّؤُوسَـــا

/0// | /0// | /0// | /0//
فعول فعول فعول فعول

0/0// | /0// | /0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

236. وَأَخْرَجَ حَوَّاءَ مِـــنْ رَمْيِهَـــا ... فَأَلْهَمَتِ الرُّوحُ هَـــذِي الرُّمُوسَـــا

/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعو

/0// | /0// | /0// | 0/ 0//
فعول فعول فعولن فعولن

237. لَئِنْ حَارَبَ الدِّينُ خُبْثَ النُّفُوسِ ... فَلَمْ يَغْسِلِ الدِّينُ هَـــذِي النُّفُوسَـــا

//0/0 | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/ 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

238. وَلَمْ نَكُ نُنْكِـرُ آبَـــاءَنَـــا ... أَكَانُوا نَصَارَى!! أَكَانُوا مَجُوسَـــا!!

/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعول فعول فعولن فعو

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/ 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

239. وَهَلْ كَانَ بَرْبَـــرُ إِلاَّ شَقِيقًـــا ... لِجُرْهُمَ؟ هَلْ نَسِينَـــا الدُّرُوسَـــا؟

0/0// | /0// | /0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/ 0//
فعول فعولن فعولن فعولن

240. إِذَا عَرَّبَ الدِّيـــنُ أَصْلاَبَنَـــا ... فَمَـــا زَالَ أَحْمَـــدُ صِهْرًا لِعِيسَى!

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعو

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/ 0//
فعولن فعول فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

241. وُهِبْنَـــا العُرُوبَةَ جِنسًا وَدِينًـــا وَإِنَّـــا بِمَـا قَدْ وُهِبْنَـــا رَضِينَا

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

242. إِذَا كَانَ هَذَا يُوَحِّـــدُ صَفَّـــا وَيَجْمَـعُ شَمْلاً رَقَمْنَـــا جَبِينَـــا

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

243. وَإِنْ كَانَ يَعْرُبُ يَرْضَـى الهَوَانَ وَيَـــأْبَى عَارًا...أَسَأْنَـــا الظُّنُونَـا

0/0// | /0// | 0/0// | /0//
فعولن فعول فعولن فعول

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

244. وَقُلْنَا: كُسَيْلَةُ كَـانَ مُصِيبًـــا وَكَاهِنَةُ الحَـــيِّ أَعْلَـــمُ مِنَّـــا!

0/0// | /0// | /0// | 0/0//
فعولن فعول فعول فعولن

/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

245. فَأَهْلاً وَ سَهْلاً بِأَبْنَـــاءِ عَـــمٍّ نَزَلْتُمْ جَزَائِـــرَنَـــا فَاتِحِينَـــا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

246. وَمَرْحَى لِعُقْبَةَ فِـي أَرْضِنَـــا يُثِيرُ الحِجَـــى، وَيُشِيـــعُ اليَقِينَـــا

0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعل

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

247. وَيُعْلِي الصَّوَامِعَ، فِـي القَيْرَوَانِ وَيَرْفَعُهَـــا لِلدِّفَـــاعِ حُصُونَـــا

0/0// | /0// | /0// 0 | /0//
فعولن فعول فعولن فعول

/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

248. يَبُثُّ المَرَاحِلَ فِي كُـلِّ فَـــجٍّ فَـــرَاعَتْ أَسَالِيبُـــهُ العَالَمِينَـــا

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

249. وَبَاتَلَهُ السِّمْرُ تِبْـــرًا بِمِلْـــحِ وَمَـــا كَـــانَ فَرَّانُ عَنْـــهُ ضَنِينَا

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

250. وَمَا كَانَ جَوْهَـرُ إِلاَّ مَدِينًـــا لِعُقْبَةَ... يَـــوْمَ اسْتَقَـــلَّ السَّفِينَـــا

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

251. وَهَـــالَ ابْنَ رُسْتُمَ أَنْ لاَ نَسُودَ ... وَنَبْنِـــي كَيَانًـــا لَنَـــا مُسْتَقِلاَّ

0/0// | /0// | 0/0// | /0// ... 0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعول فعولن فعول ... فعولن فعولن فعولن فعول

252. فَقَامَ بِتَاهَـــرْتَ يُعْلِي اللِّوَاءَ ... وَيُرْسِي نِظَامًا، وَيَنْشُـــرُ فَضْـــلاَ

/0// | 0/0// | 0/0// | /0// ... 0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعول ... فعولن فعولن فعول فعولن

253. يُوَجِّهُ حُكْمَ الْبِـلاَدِ الشُّـــرَاةُ ... بِوَحْيِ الشَّرِيعَةِ حَقًّـــا وَعَـــدْلاَ

/0// | 0/0// | 0/0// | /0// ... 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعول ... فعولن فعول فعولن فعولن

254. وَيَجْعَلُ أَمْرَ الْجَمَـــاعَةِ شُورَى ... وَحَقَّ انْتِخَابِ الإِمَامَـــةِ فَضْـــلاَ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// ... 0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن ... فعولن فعولن فعول فعولن

255. فَلَمْ يَكُ لِلتَّبَعِيَّـــاتِ نَيْـــلاَ ... وَلَمْ يَـــكُ بِالعَصَبِيَّـــاتِ يُبْلَـــى

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// ... /0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن ... فعول فعول فعولن فعولن

256. فَدَوَّخَ بَغْدَادَ فِـــي لَوْحِهَـــا ... فَكَانَتْ لِتَـــاهَرْتَ بَغْدَادَ..ظِـــلاَّ!

/0// | 0/0// | 0/0// | 0// ... 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعو ... فعولن فعولن فعولن فعولن

257. وَفَاضَ بِهَا الْعِلْمُ يَجْلُـــو الْعُقُولَ ... وَيَعْمُرُ أَرْضَ الْجَزَائِـــرِ نُبْـــلاَ

/0// | 0/0// | 0/0// 0 | /0// ... /0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعول ... فعول فعولن فعول فعولن

258. وَتَاهَ الرَّبِيـــعُ بِجَنَّاتِـــهَا ... يُهَادِي نَسِيمَـــانَ، وَرْدًا وَقُـــلاَّ

0/0// | /0// | /0// | 0// ... 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعول فعل ... فعولن فعولن فعولن فعولن

259. فَكَانَ ابْنُ حَمَّادَ مِـــنْ وَحْيِهَـــا ... كَأَوْصَافِهَا، عَبْقَرِيًّـــا، وَفَحْـــلاَ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0// ... 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعو ... فعولن فعولن فعولن فعولن

260. وَأَطْلَحُ خَـــلَّدَ أَمْجَادَهَـــا ... فَأَطْلَحَ أَطْلَـــحُ قَـــوْلاً وَفِعْـــلاَ

/0// | /0// | 0/0// | 0// ... /0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعل ... فعول فعول فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

261. وَإِنْ تَسْأَلُوا عَنْ بَنِي الأَغْلَبِ ... سَلُوا الزَّابَ عَنْ جَارِهِ الأَقْرَبِ

0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعل

0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعل

262. وَطُبْنَةَ... هَلْ تَذْكُرَانِ ابْنَ الحُسَيْنِ التَّمِيمِي وَتَارِيخَهُ القَرْطَبِي؟

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعل

263. وَعِنْدَ مَسِيلَةَ عِلْمُ اليَقِينِ بِمَنْ حَقَّقُوا وَحْدَةَ المَغْرِبِ

/0// | /0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعول فعول فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعل

264. يَرَى الفَاطِمِيُّونَ، شِعْرَ ابْنَ هَانِي ... كَمَا يُخْلَقُ اللَّحْنُ لِلْمُطْرِبِ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعل

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعل

265. وَأَبْدَعَ، حَتَى تَنَبَّأَ مِثْلِي... ... وَلَمْ يَتَقَوَّلْ... وَلَمْ أَكْذِبِ!

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعول فعولن فعل

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعولن فعل

266. عَلاَمَ يُلَقَّبُ أَنْدَلُسِيًّا ... فَتَى مَغْرِبِيٌّ، أَصِيلَ الأَبِ؟؟

/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0//
فعول فعول فعول فعولن فعل

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعل

267. فَكَمْ صَدَئُونَا عَلَى مَجْدِنَا ... وَجَارُوا عَلَى البَلَدِ الطَّيِّبِ!

/0// | 0/0// | 0/0// | 0 | 0//
فعول فعولن فعولن فعل

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعل

268. وَكَمْ بِالجَزَائِرِ مِنْ مُعْجِزَاتٍ ... وَإِنْ جَحَدُوهَا، وَلَمْ تُكْتَبِ!

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعل

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعولن فعل

269. وَقَالُوا الرِّسَالاَتُ مِنْ مَشْرِقِ الشَّمْـ ... ـسِ، لَكِنْ يُخَالِفُهُمْ مَذْهَبِي

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعل

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعل

270. وَلَوْ أَرْسَلَ اللهُ مِنْ مَغْرِبٍ ... نَبِيًّا... إِنَنْ كَذَّبُوا بِالنَّبِي!!

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعل

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعل

شَغَلْنَا الوَرَى، وَ مَلَأْنَا الدُّنَا
0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْرٍ نُرَتِّلُهُ كَالصَّلاَةْ
00// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0
فعولن فعولن فعولن فعولن

جمعية الإرشاد للعلوم الإسلامية

271. وقِـــــي قلبَ جنانِنا الناضرة وجَـــوهَ، إلـــى ربِّـــها ناظـرة

0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـل فعـولن فعـولن فعـل

272. تُمِـــدُّ المُعَـــزَّ لِـــدِيـنِ الإِلَـــــهِ فَيَصنَـــــعُ جَوْهَـــرَ وَالقَاهِـــرَهْ!

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـولن فعـول فعـول فعـولن فعل

273. وَيَستَلِمُ النِّيـــلُ مِنْ أَرْضِنَـــا صَفَانَا، وَأَخْلاَقَنَا الطَّاهِـــــــرَهْ...

0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـل فعـولن فعـولن فعـولن فعل

274. وَيَجْرِي رَخَاءً عَلَـى هَدْيِنَـــا يُوَاكِبُ أَفْضَالَنَـــا الزَّاخِـــرَهْ...

0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـل فعـول فعـولن فعـولن فعل

275. وَتُفْهِمُ رَمْسِيسَ مَعْنَى انْعِتَـــاقِ الشُّعُـــــوبِ، جَـزَائِرُنَـــا الثَّائِـــرَهْ!!

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـول فعـولن فعولن فعـولن فعـول فعـول فعـولن فعل

276. هُوَ النِّيلُ، خَلَّدَ عَشْرَ قُـــرُونٍ وَبَارَكَنَـــا السَّنَـــةَ العَـــاشِرَهْ؟

0// | 0/0// | /0// | /0// | 0/0// | /0// | /0// | 0//
فعـولن فعـول فعول فعـولن فعـول فعـولن فعل

277. وَكَـمْ شَابَـهَ النِّيلَ نَـهْرٌ دِمَـانَا تَمُورُ بِـــهِ المُهَـــجُ الفَائِـــرَهْ؟؟

0// | 0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | /0// | /0// | 0//
فعـولن فعـولن فعول فعـولن فعـول فعـولن فعل

278. وَكَـمْ ضَارَعَتْ فِي الفِدَا كَلْيُوبَتْرَا جَمِيـــلاَتِ ثَوْرَتِنَـــا الهَـــادِرَهْ!

0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | /0// | 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـول فعل

279. وَنَحْنُ الأَمَازِيغُ نَرْعَى الذِّمَـــامَ وَلاَ نَجْحَدُ الفَضْـــــلَ وَالآصِـــرَهْ!

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـول فعـولن فعـولن فعـولن فعل

280. وَنُكْبِرُ مِصْرَ وَأَحْـــرَارَهَـــا وَمَنْ آزَرُوا حَرْبَنَـــا الظَّافِـــرَهْ!!

/0// | /0// | 0/0// | 0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـول فعـول فعولن فعل فعـولن فعـولن فعـولن فعل

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعـولن فعـول فعولن فعـولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن

281. بُولُوغِينُ يَا مَنْ صَنَعْتَ البَقَـــا ... سَنَحْفَـــظُ عَهْـــدَكَ وَالمَوْثِقَـــا

0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعل

282. فِيرِيمُوسُ أَمْ أَنْتَ مَنْ شَادَهَـــا؟ ... فَحَيَّرَتِ الغَـــرْبَ وَالمَشْرِقَـــا؟؟

0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعل

283. بَنَيْتَ الجَزَائِرَ فَوْقَ المَمَـــالِكِ ... فَكَانَـــتْ لِمِعْرَاجِنَـــا المُرْتَقَـــى

/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعول فعولن فعولن فعول

284. غَرَسْتَ بِهَا ذَوْبَ أَكْبَادِنَـــا ... وَمِنْ دَمِنَـــا غُصْنُهَـــا المُورِقَا

0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعل فعولن فعولن فعول

285. عَلاَ بِالمَدِيَّةِ تَـاجُ الجَـــلاَلِ ... فَأَعْلَـــى بِمِلْيَانَـــةَ المِفْرَقَـــا

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

286. وَمَنْ هَذْهَذَ الصَّـــدْرَ "بِالتَّوْأَمَيْنِ" ... قَضَى لِلْجَزَائِـــرِ أَنْ تَعْتَقَـــا

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعولن فعل

287. دَلاَلُ المَدِيَّةِ أَغْيَـا المُلُـــوكَ ... وَكَمْ خَاطِـــبٍ وُدُّهَـــا أَخْفَقَـــا

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعل

288. تَنَازَعَهَا الرُّومُ، وَالمُسْلِمُـــونَ ... وَحَـــاوَلَ زَيَّـــانُ أَنْ يَسْبِقَـــا

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعل

289. وَكَادَ ابْنُ تُوجِينَ وَابْنُ مَرِيـــنَ ... بِنَـــارِ المَدِيَّـــةِ أَنْ يُحْرِقَـــا

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعول فعولن

290. مَلاَئِكَةَ اللهِ... هَلْ نَظْرَةٌ ... أَجَلْ...مَنْ رَأَى حُسْنَهَـــا صَدَّقَـــا

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعول فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
00// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

291. أَيَـــا وَمْضَةً مِنْ جَلَالِ الشَّرِيعَهْ ... وَيَـا هِبَةً، مِـنْ هِبَـاتِ الطَّبِيعَـــهْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

292. أَشَاعَ ابْنُ يُوسُفَ فِيكِ الصَّـلَاحَ ... وَوَشَّى الجَمَـــالُ رُبَـاكِ البَدِيعَـــهْ

/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

293. أَزَكَّارُ أَمْ أَنْتِ عُشُّ العُقَـــابِ؟ ... أَمِ الصَّقْـرُ مِنْكِ اسْتَمَـــدَّ ضُلُوعَـهْ؟؟

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

294. أَمِ العَاشِقُ المُسْتَهَامُ، المُغَنِّـــى ... بِنَبْـعِ العَنَـــاصِرِ أَجْـرَى دُمُوعَـهْ؟

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

295. أَمِ الحُبُّ رَقَّ لِمَجْنُونِ لَيْلَـــى ... فَـرَشَّ بِعَيْـنِ النُّسُـــورِ صَرِيعَـــهْ؟

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

296. أَشَاكَ بُومِي مَقَوْمِسُ رُومَـــا؟ ... أَمِ أَنَّ بُـــولُوغِيـــنَ رَبُّ الصَّنِيعَـهْ؟

/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

297. فَأَغْرَى بِمَلْيَانَـةَ الطَّامِعِيـــنَ ... وَ مَـا كُنْـتِ لِلطَّـــامِعِينَ وَدِيعَـــهْ!

0/0// | 0/0// | /0// 0 | /0//
فعولن فعولن فعول فعول

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

298. فَمَا ارْتَاحَ فِيكِ بَنُـــو هَنْـــدَلٍ ... وَوَلَّى ابْـــنُ عَـــائِشَةٍ بِـالفَجِيعَـــهْ

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعل

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

299. جَرَى، مِثْلَ وَادِيكِ، نَادِيكِ، عِلْمًا ... فَبَـــوْأَ أَحْمَـــدَ فِيـــكِ الطَّلِيعَـــهْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن

300. وَأَقْطَـــعَ يَعْقُوبُ أَحْمَدَ أَغْمَـــا ... تَ.. وَالنُّبْلُ فِي ابْـنِ مَرِيـنَ طَبِيعَـــهْ

/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

0/0// | /0// | /0// | 0/0//
فعولن فعول فعول فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلَاةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

301. سَـلِ ابْـنَ عَلَّاسَ عَـنْ ذِكْرِنَا ... وَقَلْعَةَ حَمَّـــادَ عَـــنْ مَجْدِنَـــا

/0// | /0// | 0/0// | 0// ... /0// | 0/0// | /0// | 0//
فعـول فعـول فعولن فعـل ... فعـول فعـولن فعـولن فعـل

302. يُجِبْكَ ابْـنُ حَمْدِيسَ فِي الخَالِدِينَ ... وَيَصْنَعُ قَوَافِيَـهِ مِـــنْ وَحْيِنَـــا

0//0/0 | 0//0/0 | 0//0/0 | /0// ... 0//0/0 | 0//0/0 | 0//0/0 | 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـول ... فعـولن فعـولن فعـولن فعل

303. وَتَثْنِكَ عَـــائِشَةٌ كَيْفَ كَـــانَتْ ... تَرِقُّ وَتَقْسُـــو عَلَـــى بَعْضِنَـــا

0//0/0 | 0// | 0//0/0 | 0//0/0 ... /0// | 0//0/0 | 0//0/0 | 0//
فعولن فعـول فعولن فعـولن ... فعـول فعـولن فعـولن فعل

304. وَتَـذْكُـــرْ بِجَـايَةُ أَخْـلَاقَنَـا ... وَأُسْطُولَنَا الضَّخْمَ يَغْـــزُو الدُّنَـــا

0//0/0 | 0// | 0//0/0 | 0// ... 0//0/0 | 0//0/0 | 0//0/0 | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـل ... فعـولن فعـولن فعـولن فعل

305. وَفِـــي القَصْـرِ تَخْتَـالُ بِالرَّوْعَةِ ... تُشِيعُ الضِّيَاءَ، وَتُغْنِـــي السِّنَـــا

0//0/0 | 0//0/0 | 0//0/0 | 0// ... 0//0/0 | 0// | 0//0/0 | 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـل ... فعـولن فعـول فعـولن فعل

306. تَصَـاهَرَ فِيهَا الدَّهَـا وَالجَمَـالَ ... فَضَمَّ انْصِهَـــارُهُمَـــا شَمْلَنَـــا

/0// | 0//0/0 | 0//0/0 | /0// ... 0//0/0 | /0// | 0//0/0 | 0//
فعول فعـولن فعولن فعـول ... فعـولن فعـول فعـولن فعل

307. وَأَعْلَتْ بِجَايَةُ هَـامَ الجَزَائِـــ ... ـرِ، عِلْمَـــا، وَشَادَتْ صُرُوحَ الهَنَا

0//0/0 | 0// | 0// 0 | 0// ... 0//0/0 | 0// | 0//0/0 | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـول ... فعـول فعـولن فعـولن فعل

308. وَبَارَى ابْنُ سَبْعِينَ فِيهَا النَّصَارَى ... فَأَفْحَمَ مَـــنْ لَاحَقُـــوا ظَلَّنَـــا

0//0/0 | 0//0/0 | 0//0/0 | 0//0/0 ... 0//0/0 | 0// | 0//0/0 | 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن ... فعـول فعـولن فعـولن فعل

309. وَأَرْقَامُنَا العَـــرَبِيَّةُ مَالَـــتْ ... أُورُوبَا العَجُـــوزُ لَهَا طَوْعَنَـــا

0//0/0 | 0// | 0// | 0//0/0 ... 0//0/0 | 0// | 0// | 0//0/0
فعـولن فعـول فعول فعـولن ... فعـولن فعـول فعـولن فعل

310. وَكَانَ أَبُو مَدْيَـــنٍ وَالنُّعَـــا ... لِبِيُّ هُنَـــا، يَرْقَعَـــانِ البِنَـــا

/0// | 0//0/0 | 0// | 0//0/0 ... /0// | 0//0/0 | 0// | 0//0/0
فعـول فعـولن فعولن فعل ... فعـول فعـولن فعـولن فعل

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0//0/0 | 0// | 0// | 0//0/0 | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلَاةْ
0//0/0 | 0// | 0// | 0//0/0 | 00//
فعـولن فعـول فعولن فعـولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0//0/0 | 0//0/0 | 0//0/0 | 0//0/0
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن

311. وَتَنْجِبُ نَـــذْرُومَةَ الخَالِدِيـــنْ فَتَعْلِي الجَـــزَائِـــرُ مِنَـــا الجَبِيـــنْ

/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعـول فعـولن فعولن فعـول

0 0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعـول فعـولن فعولْ

312. وَيَصْنَـــعُ وِحْدَتَنَا ابْـــنُ عَلِيٍّ فَيَـــرْقَـــعُ رَايَتَهَـــا بِاليَمِيـــنْ

/0// | /0// | /0// | 0/0//
فعـول فعـول فعول فعـولن

0 0// | 0/0// | /0// | /0//
فعولْ فعـولن فعـول فعـول

313. وَتَحْـــدُو مَـــرَاكُشُ أَقْـــدَارَهَا فَتَنْفُـــضُ عَنْهَـــا غُبَـــارَ السِّنِيـــنْ

0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـل

0 0// | 0/0// | /0// | /0//
فعولْ فعـولن فعـول فعـول

314. وَيَنْبُضُ قَلْبٌ بِـــأَرْضِ الجَـــزَائِـ ـــرِ، تُمْسِكُ تُـــونُسُ مِنْـــهُ الوَتِيـــنْ

/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعـول فعـولن فعولن فعـول

0 0// | 0/0// | /0// | /0//
فعولْ فعـولن فعـول فعـول

315. وَتَنْصَـــبُ أَنْـــدَلُسٌ عِنْدَنَـــا وَتَرْتَـــاحُ لِلْعَـــرَبِ النَّـــازِحِيـــنْ

0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعل

0 0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولْ فعـولن فعـول فعـولن

316. وَيَمْضِي ابْنُ تُومَرْتَ يَغْزُو الضَّلَالَ فَيَخْلُـــصُ للهِ عَقْـــلٌ وَدِيـــنْ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـول فعـولن فعولن فعـول

0 0// | 0/0// | /0// | /0//
فعولْ فعـولن فعـول فعـول

317. وَتَصْقُـــو "أَعَـــزُّ المَطَالِبِ" فِيهِ فَتَصْقُـــو المَنَـــاهِـــجُ لِلسَّالِكِيـــنْ

/0// | 0/0// | /0// | /0//
فعـول فعـولن فعول فعـولن

0 0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولْ فعـولن فعـول فعـولن

318. وَتَزْخَرُ بِـــالعِلْمِ أَرْجَـــاؤُنَا فَتَنْمُـــو المَـــدَارِكُ بِـــالنَّابِهِيـــنْ

0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـل

0 0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولْ فعـولن فعـول فعـولن

319. وَيَهْزَجُ بِالصَّـــادِحَاتِ الشَّرِيفُ وَيَلْمَـــعُ يُـــوسُفُ فِـــي اللاَّمِعِيـــنْ

/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعـول فعـولن فعولن فعـول

0 0// | /0// | 0/0// | /0//
فعولْ فعـول فعـولن فعولْ

320. مَتَى سَيَتُوبُ الأُلَى لَـــمْ يَزَالُـــوا بِـــوَحْدَةِ مَغْـــرِبِنَـــا كَافِرِيـــنْ؟؟

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـول فعـولن فعولن فعـولن

0 0// | /0// | 0/0// | /0//
فعولْ فعـول فعـولن فعولْ

شَغَلَنَا الـــوَرَى، وَ مَلأْنَا الـــدُّنَا

0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ

0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعـولن فعـول فعولن فعـولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن

321. تِلمْسَـانُ، مَهْمَا أَطْلَنَا الطَّـوَافَا
/0// 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

إِلَيْـكِ تِلمْسَـانُ نَنْهِـي المَطَـافَا
/0// 0/0// | /0// | /0// | 0 0//
فعولن فعول فعول فعول

322. يَغَمْرَاسِنُ الشَّهْمُ، ضَاقَ اصْطِبَارًا
0// /0// | /0// | 0/0// |
فعو فعولن فعول فعول

وَغَـالَبَ خَمْسِينَ عَـامًا عِجَـافَا
/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 00//
فعول فعولن فعولن فعولن فعول

323. وَأَصْلَى بَنِي حَفْصَ حَرْبًـا عَوَانًا
/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعول فعولن فعولن فعول

وَمَـا اسْطَـاعَ بِابْنِ مَرِينَ اعْتِـرَافَا
/0// | 0/0// | 0/0// | 00//
فعول فعولن فعولن فعول

324. فَكَـانَتْ تِلمْسَانُ دَارَ سَـلاَمٍ
0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

وَأَمْـرُ الجَـزَائِـرِ فِيهَا ائْتِـلاَفَا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 00//
فعولن فعولن فعولن فعول

325. فَأَكْـرِمْ بِمِشْـوَرِهَا الوَطَنِي
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

وَ زَيَّـانُ يَـحْمِ فِيهِ الخِـلاَفَا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 00//
فعولن فعولن فعولن فعول

326. وَيَـدْفَعُ خَطْـوَ بَنِي عَبْدِ وَادٍ
/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعو

فَتَغْـزُو الحَيَـاةَ، بِقَـالاً خِفَـافَا
/0// | /0// | /0// | 0/0// | 00//
فعول فعول فعولن فعول

327. وَيُسْكِـرُ هَذَا الوَرِيـطُ الثَّنَا
/0// | 0/0// | /0// 0 | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

فَتَعْصِـرُ فِيـهِ النُّجُـومُ سُـلاَفَا
/0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعول فعولن فعولن فعول

328. وَيَكْتُـبُ يَحْيَى بْنُ خَلْدُونَ سِفْرًا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

فَيَهْتِـكُ فِي النَّيِّـرَاتِ السُّجَـافَا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعولن فعولن فعولن فعول

329. وَتَنْشَـقُّ مَنْجَانَةٌ بِالعَـذَارَى
0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

فَيَلْتَاعُ مُـوسَى وَيَـأْبَى انْصِـرَافَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0 0//
فعولن فعول فعولن فعول

330. أَفِي رَفْـرَفِ الخُلْدِ؟ قَدْ وَجَدُوا
/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

تِلمْسَـانَ.. فَاخْتَطَفُوهَا لِتَخْتَطَـافَا؟؟
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعولن فعولن فعولن فعول

شَغَلْنَا الـوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـرٍ نُـرَتِّلُهُ كَـالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

331. وَأَوْغَرَ قَلْبَ الصَّلِيبِ الحَقُـــودِ عُـــلاَنَا. وَأَمْعَـــنَ فِينَـــا الحَسُـــودْ

/0// | 0/0// |0/0// | /0// | 0 0//
فعـول فعـولن فعولن فعـول فعولن فعـول فعـولن فعـول

332. وَطَافَتْ بِوِهْرَانَ جِيطَانُ غَـــدْرًا وَزَيَّـــانُ مَا اسْتَطَـــاعَ حَشْدَ الجُنُـــودْ

0/0// | 0/0// |0/0// | 0/0// | 0 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـولْ

333. وَلَطَّـــعَ فِي بَرْبَرُوسَ نِـــدَاهَا فَثَـــارَ... وَأَقْسَـــمَ أَنْ لاَ يَعُـــود

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0 0//
فعـول فعـولن فعـول فعـولن فعـول فعـولن فعـولْ

334. وَلِلدِّيـــنِ خَيْرٌ يَصُونُ حِمَـــاهُ وَأُسْطُـــولُنَـــا فِي البِحَـــارِ يَسُـــود

0/0// | 0/0// | /0// | /0// | 0 0//
فعـولن فعـولن فعـول فعـول فعـولن فعـولن فعـولْ

335. قَرَاصِنَةُ البَحْرِ. عَاثُوا فَسَـــادًا فَـــأَدَّبَ لَيْـــثُ البِحَـــارِ القُـــرُود

/0// | 0/0// |0/0// | 0/0// | 0 0//
فعـول فعـولن فعولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـولْ

336. وَخَاضَ الأَمَـــازِيغُ سَاحَ الفِـــدَا تُبَـــارِكُهُـــمْ صَلَـــوَاتُ الجُـــدُود

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0// | 0 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـل فعـولن فعـول فعـولن فعـولْ

337. وَآزَرَنَا التُّرْكُ حَتَى انْتَصَـــرْنَا وَلَمْ يَخْفِرِ التُّـــرْكُ مَاضِي العُهُـــود

0/0// | 0/0// |0/0// | 0 /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـولْ

338. وَهُمْنَـــا نَسُوسُ البِلاَدَ بِعَـــدْلٍ وَنُسْدِي الجَمِيـــلَ، وَنَرْعَى الحُـــدُود

0/0// | 0/0// |0/0// | /0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0 0//
فعـولن فعـولن فعول فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـولْ

339. وَلَمْ نَـــكُ لِلتُّـــرْكِ بِالتَّـــابِعِينَ وَ إِنْ عَـــزَّزُوا سَعْيَنَـــا بِالجُهُـــود

/0// | 0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعـول فعـولن فعولن فعـول فعـولن فعـولن فعـولن فعـولْ

340. وَنَحْـــنُ أُنَـــاسٌ نَعُدُّ الجَمِيـــلَ وَ نَـــرْعَى ذِمَـــامَ الصَّدِيقِ الـــوَدُود

/0// | 0/0// |0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعـول فعـولن فعولن فعـول فعـولن فعـولن فعـولن فعـولْ

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 00//
فعـولن فعـول فعولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـولْ

341. وَجَاعَتْ فِرَنْسَا... فَكُنَّا كِـــرَامًا ... وَكُنَّـــا الأُلَى يُطْعِمُونَ الطَّعَامَـــــا!

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

342. فَأَبْطَـــرَهُمْ قَمْحُنَـــا الـــذَّهَبِيُّ ... وَ كَمْ تُبْطِـــرُ الصَّدَقَاتُ اللِّئَامَـــــا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

343. وَبَاعَتْ فِرَنْسَا ضَمِيرَ الْيَهُـــودِ ... فَبَـــاعَ ضَمِيرُ الْيَهُـــودِ الذِّمَامَـــــا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعول فعول

344. وَمَا كَانَ بُوشْنَاقُ إِلاَّ ابْـــنَ آوَى ... وَمَا كَانَ بُـــوخْرِيصُ إِلاَّ طَغَامَـــــا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

345. وَخَـــرَّبَ شَارِلُ الْمَرِيضُ فِرَنْسَا ... فَثَـــارَ بِهَا الشَّعْبُ يَغْلِي انْتِقَامَـــــا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

346. وَضَاقَ الْفِرَنْسِيسُ بِالْعَاطِلِيـــنَ ... وَمَا ذَاقَ شَارِلُ الْمَرِيضُ الْمَنَامَـــــا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

347. وَأَوْحَى لَـــهُ قَمْحُنَا غَـــزْوَنَا ... فَأَطْلَقَ هَذِي الْقُمُـــوحَ سِهَامَـــــا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعول فعولن

348. وَصَبَّ النِّفَايَـــاتِ، فِي أَرْضِنَـــا ... وَخَانَ الْمَسِيحَ، وَأَغْرَى الْمُوَالِمَـــــا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعول فعولن

349. وَمِـــرْوَحَةُ الذَّاتِ لَمْ تَـــكُ إِلاَّ ... كَمَا يَسْتَبِيـــحُ اللُّصُوصُ الْحَرَامَـــــا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

350. أَبُو تَانْ... هَـــلْ سَيَّدِي فَـــرَجٌ ... وَإِنْ طَالَ لَيْلٌ... أَقَرَّ النِّظَامَـــــا؟؟

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلَاةْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الْجَـــزَائِرْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

351. بَلَى... يَـا فِرَنْسِيسُ، هَذَا الحِمَى صَنَعَتْـــا سِيَـــادَتَـــهُ بِالدِّمَـــــا

0// | 0/0// | 0/0// | 0/ | 0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعلن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعل

352. بَلَـوْنَا السِّنِينَ الطِّوَالَ جِهَـــادًا تُبَارِكُنَـــا مُعْجِـــزَاتُ السَّمَـــــا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعول فعل

353. مَضَتْ مِـــائَةٌ وَثَلاَثُونَ عَـامًا نَذُوذُ، وَنَأْنَـــــفُ أَنْ نُهْزَمَـــــا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعول فعل

354. صَعَدْنَا، نُقَاوِمُ، شَرْقًا وَغَـــرْبًا وَنَجْعَـــلُ أَرْوَاحَنَـــا سُلَّمَـــــا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعل

355. غَـزَا لاَمُورِيسِيرُ أَحْمَدَ بَـــاشَا فَقُمْنَا بِسِـرْنَا نَصُـــونُ الحِمَـــــا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعل

356. وَثُـــرْنَا، نُقَـاوِمُ: بَيْتًـــا فَبَيْتَا وَشِبْـــرًا فَشِبْرًا، وَنَعْبِي الدِّمَـــــى

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعل

357. وَلَوْلاَ تَخَـــاذُلُ بَـــعْضِ الكُسَـالَى الرِّعَـــادِيـــدَا! لَـــمْ نُـــغْلِتِ المُجْرِمَـــا!!

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعل

358. مُعَسْكَـــرُ فَجَّرَ عَزْمَ الشَّبَـــابِ فَطَـــاوَلَ عِمْلاَقُهَـــا الأَنْجُمَـــــا

0// | 0// | 0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0// | 0//
فعول فعول فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعول فعل

359. وَبُـــوبِعَ، شَاعِرُهَا الهَـــاشِمِيُّ فَكَـــانَ بِهَا القَائِـــدَ المُلْهِمَـــــا

0// | 0// | 0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0// | 0//
فعول فعول فعولن فعول فعول فعولن فعولن فعول فعل

360. يَصُوغُ النِّظَامَ، وَيَبْرِي الحُسَـامَ فَيَقْطُـــرُ ذَلِكَ، وَهَـــذَا.. دَمَـــــا

0// | 0// | 0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0// | 0//
فعول فعول فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعول فعل

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا

0/0// | 0// | 0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ

0/0// | 0// | 0// | 0/0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

361. أيَا عَبْدَ قَادِرَ... كُنْتَ القَدِيـــرَا وكَانَ النِّضَـــالُ طَوِيلاً عَسِيـــــرَا

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

362. شَرَعْتَ الجِهَادَ، فَلَبَّـــاكَ شَعْبٌ وَنَاجَـــاكَ رَبٌّ، فَكَانَ النَّصِيـــــرَا

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

363. وَنَظَّمْتَ جَيْشًا، وَسُسْتَ بِـــلاَدًا فَكُنْتَ الأَمِيـــرَ الخَبِيرَ الخَطِيـــــرَا

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن فعولن

364. وَأَلْهَبْتَ فِي القَابِعِيـــنَ الحَنَـــايَا وَأَيْقَظْتَ فِي الخَانِعِينَ الضَّمِيـــــرَا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

365. وَحَمَّلْتَ مَارِيَـــانَ مَا لاَ تُطِيـــقُ وَجَرَّعْتَ بِيجُو العَـــذَابَ المَرِيـــــرَا

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعول فعولن فعولن فعولن فعول

366. ثَمَانٍ وَعَشْرًا... تَخُوضُ المَنَـــايَا وَتُرْجِي العَشِـــيرَايَا، وَتَبْنِي المَصِيـــــرَا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

367. وَتَتَمَـــغُ بِالعِلْمِ مَنْ جَادَلُـــوكَ فَكُنْتَ الضَّلِيعَ، وَكَـــانُوا الحَمِيـــــرَا

/0// | 0/0// | /0// 0 | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعول فعولن

368. وَكَمْ رَامَ إِغْرَاءَكَ العَابِثُـــونَ فَلَمْ تَكُ غِمْـــرًا صَبِيًّا غَرِيـــــرَا

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعول فعولن فعولن فعولن فعول

369. وَكَمْ عَاهَدُوكَ... وَكَمْ أَخْلَفُـــوا وَكُنْتَ بِمَا يُضْمِـــرُونَ بَصِيـــــرَا

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | /0//
فعولن فعول فعولن فعل

370. وَعَبَّـــدْتَ لِلشَّعْبِ، دَرْبَ الفِـــدَا وَمَـــا خِنْتَ، مُذْ خَطَفُوكَ أَسِيـــــرَا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعل فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

371. تَلَقَّفَ رَايَتَكَ ابْـــنُ الجَزَائِـــرْ ... وَعِنْدَ ابْنِ زَيَّـانَ تَبْلَى السَّرَائِـــرْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | 0/0
فعـول فعـول فعولن فعـولن

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0
فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن

372. وَهَبَّ الـزَّعَاطِشَةُ الثَّائِـرُونَ ... فَهَبَّ لِنُصْرَتِهِـمْ كُـلُّ ثَائِـرْ

/0/0 | //0/ | //0/0 | //0/
فعـولن فعـول فعولن فعـول

//0/0 | //0/ | //0/0 | //0/
فعـول فعـول فعـولن فعـولن

373. تَحَدَّى ابْنُ زَيَّانَ سُخْفَ اللِّئَـامِ ... فَمَـاتَ الشَّهِيدُ، فِدَاءَ الجَزَائِـرْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن

//0/0 | //0/ | //0/ | //0/0
فعـولن فعـول فعـول فعـولن

374. وَهَلْ يَخْفِضُ ابْنُ الجَزَائِـرِ هَامَا ... وَيُحْنِي جَبِينًا أَمَـامَ الصَّرَاصِيـرْ

//0/0 | //0/0 | //0/ | //0/0
فعـولن فعـولن فعـول فعـولن

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن

375. لِتَشْهَـدْ بِسُكْـرَةُ إِصْـرَارَنَا ... وَصِدْقَ نِـدَائِنَا أَمَامَ المَجَـازِرْ...

//0/0 | //0/ | //0/0 | /0
فعـولن فعـول فعولن فعـل

//0/ | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعـول فعـولن فعـولن فعـولن

376. وَتَـرْوِي النَّخِيلُ لِعَتْبَـةَ عَنَّـا ... وَتَحْكِي الرِّمَـالُ صُمُودَ القَسَـاوِرْ

//0/0 | //0/ | //0/ | //0/0
فعـولن فعـول فعـول فعـولن

//0/0 | //0/ | //0/0 | //0/0
فعـولن فعـول فعـولن فعـولن

377. وَيَذْكُرُ أَبُـو مَعْـزَةٍ لِلْجِبَـالِ ... صِـرَاعَ أَبِي بَطْلَةٍ فِي المَغَـاوِرْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | /0//
فعـولن فعـولن فعـولن فعـول

/0// | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعـول فعـولن فعـولن فعـولن

378. وَتَحْفَـظُ سَطِيـفُ لأَبْطَـالِهَا ... وَأَبْطَالِ سِيـرْتَا جَلِيلَ المَفَاخِـرْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0
فعـولن فعـولن فعـولن فعـل

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن

379. وَدَامَ الصِّرَاعُ، وَلَمْ تَخْبُ يَوْمًـا ... شَعَالِيلُهُ، فِي القُرَى وَالحَوَاضِـرْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن

380. وَكَانُـوا البُغَاةَ، فَكُنَّا المَنَـايَا ... وَكَانُـوا البُغَاثَ، فَكُنَّا الكَوَاسِـرْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | //0/0
فعـولن فعـول فعـولن فعـولن

//0/0 | //0/ | //0/0 | //0/0
فعـولن فعـول فعـولن فعـولن

شَغَلْنَا الـوَرَى، وَ مَلأْنَا الـدُّنَا
//0/0 | //0/ | //0/0 | 0//
فعـولن فعـول فعـولن فعـو

بِشِعْـرٍ نُـرَتِّلُهُ كَالصَّلاَةْ
//0/0 | //0/ | //0/0 | 00//
فعـولن فعـول فعـولن فعـولْ

تَسَـابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـزَائِرْ
//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0
فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن

381. وتَذْكُـــرُ ثَـورتَنَا العَارِمَـــةْ بُطُـــولاَتِ، سيِّـــدَتِي فَاطِمَـــــةْ

//0/ | //0/ | //0/0 | 0// //0/0 | //0/ | //0/0 | 0//
فعـول فعـول فعولن فعـل فعولن فعـول فعولن فعل

382. يُفَجِّـــرُ بُـــركَانَهَا جُرْجُـــرَا فَتَرْجِفُ بَـــارِيسَ وَالعَاصِمَـــــةْ!

//0/ | //0/0 | //0/0 | 0// //0/ | //0/0 | //0/0 | 0//
فعـول فعـولن فعولن فعـل فعـول فعـولن فعـولن فعل

383. وَخَلَّـــدَ بِـــاسْمِ لمِّهَا ذِكْـــرَهُ فَـــزكَّى قَـــدَاسَتَهُ الدَّائِمَـــــهْ

//0/ | //0/0 | //0/0 | 0// //0/0 | //0/ | //0/0 | 0//
فعـول فعـولن فعولن فعـل فعـولن فعـول فعـولن فعل

384. وَقَـــارَتْ دِمَـــاءُ بَنِي رَاتِـــنِ تُقَـــدِّي قَـــرَارَاتِـــهِ الحَاسِمَـــــهْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | 0// //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـل فعـولن فعـولن فعـولن فعل

385. نَسَوْمَـــرُ مُذْ نَسَبُـــوكِ لِتَكْـــلاَ رَفَضْتِ التَّوَاكُـــلَ يَا فَاطِمَـــــهْ!!

//0/ | //0/ | //0/ | //0/0 //0/0 | //0/ | //0/ | //0/0
فعـول فعـول فعـول فعـولن فعـولن فعـول فعـولن فعل

386. وَأَلْهَبْتِ نَـــارًا، تُذِيبُ الثُّـــوجَ وَتَعْصِفُ بِـــالفِئَـــةِ الظَّالِمَـــــهْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/ //0/0 | //0/ | //0/0 | 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـول فعـول فعـول فعـولن فعل

387. وَجُنْدٍ، يُبَاعُ وَيُشْـــرَى كَمَـــا تُبَـــاعُ، وَتُسْتَأْجَـــرُ السَّائِمَـــــهْ

//0/0 | //0/ | //0/ 0 | 0// /0// | //0/0 | //0/0 | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـل فعـول فعـولن فعـولن فعل

388. وَأَرْعَفْتِ رَانْـــدُونَ فِي كِبْـــرِهِ وَنُمْـــتِ عَلَى أَنْفِـــهِ الرَّاغِمَـــــهْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0// //0/ | //0/0 | //0/0 | 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـل فعـول فعـولن فعـولن فعل

389. وَصَعَّـــرْتِ لِلْجِنِـــرَالاَتِ خَدًّا فَخَـــابَتْ نَوَايَـــاهُمُ الآثِمَـــــهْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | 0/0// //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن فعل

390. أَتَنْسَى الجَزَائِـــرُ حَـــوَّاءَهَا؟ وَأَمْجَـــادَهَا لَمْ تَـــزَلْ قَائِمَـــــهْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | 0// //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـو فعـولن فعـولن فعـولن فعل

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
//0/0 | //0/ | //0/0 | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
//0/0 | //0/ | //0/0 | 00//
فعـولن فعـول فعولن فعـولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن

391. بَنُـو سَيِّدِي الشَيخِ قَادُوا النِّضَالاَ فَهَزُّوا الثَّرَى، وَأَذَابُـوا الجِبَـــالاَ

0/0// | 0/0// |0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

392. سُلَيمَـــانُ حَمْـزَةَ آلَى يَمِينًـــا فَيَـــرُّ، وَأَصْلَى المُغِيرَ الوَبَـــالاَ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

393. سَلُوا بُوبرِيتَ العَقِيـــدَ المُسَجَّى وَحَمْـــزَةَ يَغْـرُسُ فِيهِ النِّبَـــالاَ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

394. وَيَسْتَلُّ مِنْ صَـــدْرِهِ رُوحَـــهُ بِيُمْنَـــاهُ، يَبْكِي عَلَيْـهِ الثُّكَـــالاَ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

395. وَوِهْـــرَانُ تَصْرَخُ فِيهَا النِّسَـاءُ بِسَاحِ الفِـدَا. تَسْتَفِـــزُّ الرِّجَـــالاَ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

396. وَصَخْـــرَاوُنَا وَابْنُ شُهْرَةَ فِيهَا يَهِيـــلُ عَلَى الغَاصِبِينَ الرِّمَـــالاَ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن فعولن

397. وَجَيْشُ أَبِي شُوشَـــةَ المُسْتَمِيـــتَ بِصَخْـــرَاتِنَا، يَنْسِفُ الإِحْتِـــلاَلاَ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

398. وَصَوْتُ ابْـــنِ حَدَّادَ دَوَّى دَوِيًّا يُنَادِي: البِـدَارَ، وَيَدْعُو: القِتَـــالاَ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

399. وَمِنْ آلِ مُقْرَانَ فِي الشَّاهِقَـــاتِ نُسُـــورٌ بَوَاشِقُ، تَهْوَى النِّـــزَالاَ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعول فعولن

400. وَقَالَ بُومَـــزْرَاقُ حَانَ الجِهَـــادُ فَحَقِّـــقْ بِالمُعْجِـــزَاتِ، المُحَـــالاَ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

401. فَيَا آلَ مُقْرَانَ أُسْدَ الكِفَـــــاحِ ... وَ نَبْعَ النَّدَى، وَالهُدَى وَالصَّـــــلاَحْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

402. نَهَدْتُمْ، تَشُقُّونَ دَرْبَ الخُلُـــــودِ ... فَعَيَّنْتُمُـــوا نَهْجَـــهُ بِالسِّـــــلاَحْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

403. وَحَدَّادٌ فِي السُّوقِ أَلْقَى عَصَـــاهُ ... وَأَعْلَنَهَا فِي الـــذُّرَى وَالبِطَـــاح

//0/0 | //0/0 | //0/0 | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

/0// | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

404. " كَمِثْلِ عَصَايَ... سَأُلْقِي القَرَنْسِيـ ... ـسَ فِي البَحْرِ، أُرْكِلُهُمْ بِالرِّمَـــاح

//0/ | //0/ | //0/0 | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن

//0/0 | //0/ | //0/0 | //0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

405. سَلاَمٌ لِمُقْرَانَ يَمْضِي شَهِيـــدًا ... بِسُوفَلاَتَ رَمْـــزِ الفِدَا وَالكِفَـــاح

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

406. وَلاِبْنِ الثَّمَانِينَ، يَغْدُو أَسِيـــرًا ... وَمَا كَبَّـــلَ القَيْـدُ فِيهِ الطِّمَـــاح

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

407. وَمَرْحَى لِمَالِكَ يَطْغَى بِشَـــرْشَا ... لَ بُـــرْكَانُهُ بِالأَمَـــانِي الفِسَـــاح

//0/0 | //0/ | //0/ 0 | //0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

408. وَعَاشَتْ مَنَاصِرُ رَاحَتْ تُنَـــاجِي ... بِـــوَتْرِيسَ شَيْخًا وَرِيفَ الجَنَـــاح

//0/0 | //0/ | //0/0 | //0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

409. فَرَدَّدَ رَجْـــعَ صَدَاهُ أَبُـــــو ... عَمَـــامَةَ يُثْنِي حُظُوظَ النَّجَـــاح

//0/ | //0/ | //0/ | 0//
فعول فعول فعول فعل

//0/ | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

410. وَهَقَّارُ تَزْهُـــو بِأَمْـــــودِهَا ... يَـــذُودُ عَنِ الشَّرَفِ المُسْتَبَـــاح

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعولن فعولن فعل

//0/ | //0/ | //0/0 | //0/0
فعول فعول فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
//0/0 | //0/ | //0/0 | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
//0/0 | //0/ | //0/0 | //00
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

471. جَزائرُ ، أَبدَعَها ذُو الجَلالِ
0/0// | 0/0// | /0// | /0//
فعـول فعـول فعول فعـولن

وصوَّر طِينتَها مِن نِضالِ
0/0// | 0/0// | /0// | /0//
فعـول فعـول فعولن فعـولن

472. بلاد تُمازح عشَّاقها
0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعـو فعـول فعولن فعـولن

وتَمنع عنهم لذيذَ الوِصالِ
0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعـول فعـولن فعولن فعـولن

473. فما انكفأتْ ثورة في السَّهول
/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعـول فعـولن فعولن فعـول

ولَا انطفأتْ ثورة في الجِبال!
0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعـول فعـولن فعولن فعـولن

474 ولم يُحْنِ أوراسُ هامَتهُ
0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعـو فعـولن فعول فعـولن

ولَا هدأتْ عَاصفاتُ الرِّمال
0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعـول فعـولن فعولن فعـولن

475. ولَا استسلمتْ جُرجرا للمُغير
/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـول فعـولن فعولن فعـولن

وَ لا أوهن العزمَ طولُ النِّكال
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن

476. سَلُوا ساحة الشُّهداء أَمَا
0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعـو فعـول فعول فعـولن

بها قرَّر البدوي المآل؟ ؟
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـول فعولن فعـولن

477. وَ دوَّى بشرشال صوتُ النَّفير
/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـول فعـولن فعولن فعـولن

و إنْ كان يبدو بعيدَ المنال !
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـول فعولن فعـولن

478. وَ راودَ صدقُ الضَّمير الأميرَ
/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعـول فعـولن فعولن فعـول

فَقَام يُلاحقُ طَيْف الخَيَال
/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعـول فعـول فعولن فعـولن

479. ويَعْدو بفرسَايَ خَلْفُ الوعودِ
/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـول

يُناشِد ولْسُونَ فَرْضَ المُحَال!
/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـول فعـولن فعولن فعـولن

480. تجاريبُ خالدَ مهْمَا تَكُنْ...
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـو

قلم نَكُ نَغْمطُ قَدْرَ الرِّجَال! !
/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعـول فعـول فعولن فعـولن

شَغَلَنَا الـــــوَرَى، وَ مَلَّأنَا الـــــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـو

بِشِعْـــــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــــالصَّلَاةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعـولن فعـول فعولن فعـولْ

تَسَـــــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن

421. لَئِنْ بَحَّ صَوْتَ السُّيُوفِ الصِّقَالِ ... وَ أَغْفَى صَرِيرُ الرِّمَاحِ العَوَالِي

//0/0 | //0/0 | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

422. فَحَرْبُ اليَرَاعِ أَعَادَ الصِّرَاعَ ... يَقُودُ سَرَايَاهُ نَجْمُ الشَّمَالِ

//0/0 | /0// | //0/0 | /0//
فعولن فعول فعولن فعول

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

423. بِأَرْضِ فِرَنْسَا، يَدُكُّ فِرَنْسَا ... وَيُنْذِرُ سَاسَتَهَا بِالوَبَالِ

//0/ | 0/0// | /0// | 0/0
فعول فعولن فعول فعولن

//0/ | //0/ | //0/0 | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن

424. مَعَامِيدُ تَزْخَرُ فِيهِمْ حَنَايَا ... بِرُوحِ الفِدَاءِ، وَالأَمَانِي الغَوَالِي

//0/0 | /0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

425. تُبَارِكُهُمْ صَرَخَاتُ الضَّمِيرِ ... وَتُلْهِمُهُمْ ذِكْرَيَاتُ النِّضَالِ

//0/ | //0/ | //0/0 | /0//
فعول فعول فعولن فعول

//0/ | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

426. وَقَالَ الرَّعَادِيدُ: قَوْمٌ رَعَاعٌ ... مَجَانِينُ، تَجْرِي وَرَاءَ الخَيَالِ

//0/0 | //0/0 | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

427. وَقَالَ المَنَاجِيدُ: قَوْمٌ كِرَامٌ ... صَنَادِيدُ، مِنْ عُظَمَاءِ الرِّجَالِ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

//0/0 | /0// | //0/0 | 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

428. وَقَالَ الفِرَنْسِيسُ: بِئْسَ المَصِيرُ ... إِذَا القَوْمُ لَمْ يُمْحَقُوا بِالنَّكَالِ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعول

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

429. وَقَالَ الأُلَى نَاصَرُوا حِزْبَنَا ... سَنَقْضِي عَلَى لَعْنَةِ الاحْتِلَالِ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعولن فعولن فعل

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

430. وَقَالَ الذِي خَلَّدُوا شِعْرَهُ ... فِدَاءُ الجَزَائِرِ، رُوحِي وَمَالِي

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعولن فعولن فعل

//0/0 | //0/ | //0/0 | 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

شَغَلَنَا الوَرَى، وَ مَلَأْنَا الدُّنَا
//0/0 | //0/ | //0/0 | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْرٍ نُرَتِّلُهُ كَالصَّلَاةْ
//0/0 | //0/ | //0/0 | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَزَائِرْ
//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

431. وَفِي الـــدَّارِ جَمْعِيَّةُ العُلَمَـــاءِ
// 0/0 | // 0/0 | / 0/0 | // 0/0
فعولن فعول فعول فعولن

تُغَذِّي العُقُولَ بِـــوَحْيِ السَّمَـــــاءِ
// 0/0 | // 0/0 | // 0/0 | // 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

432. وَتَهْدِي النُّفُوسَ الصِّرَاطَ السَّـوِيَّ
// 0/0 | // 0/0 | // 0/0 | / 0/
فعولن فعولن فعولن فعول

وَتَغْـــرِسُ فِيهَا مَعَـانِي الإِبَـــــاءِ
/ 0/ | // 0/0 | // 0/0 | // 0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

433. تُوَاكِبُ نَجْمَ الشَّمَـالِ انْدِقَـــاعًا
/ 0/ | // 0/0 | // 0/0 | // 0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

وَتَغْمُـرُ أَكْـــوَانَهُ بِـــالسَّنَـــــاءِ
/ 0/ | // 0/0 | // 0/0 | // 0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

434. وَيَغْضَدُ بَـادِيسَ فِيهَا البَشِيـــرُ
/ 0/ | // 0/0 | // 0/0 | / 0/
فعول فعولن فعولن فعول

فَتَزْخَـــرُ بِالخُلَّـصِ الأَصْفِيَـــــاءِ
/ 0/ | // 0/0 | // 0/0 | // 0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

435. وَتَغْزُو الضَّلَالَاتِ فِي النَّـائِهِينَ
// 0/0 | // 0/0 | // 0/0 | / 0/
فعولن فعولن فعولن فعول

مَـــعَ الوَهْمِ، فِي مَوْكِبِ الأَغْبِيَـــــاءِ
// 0/0 | // 0/0 | // 0/0 | // 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

436. وَتُرْسِي جُذُورَ الأَصَالَةِ فِي الشَّعْـ
// 0/0 | // 0/0 | / 0/ | // 0/0
فعولن فعولن فعول فعولن

ـــبِ، تَمْحُو بِهَا وَصْمَةَ الدُّخَـــــلاَءِ
// 0/0 | // 0/0 | // 0/ | // 0/0
فعولن فعولن فعول فعولن

437. وَتَبْنِي المَدَارِسَ عَرْضَ البِـــلَادِ
// 0/0 | // 0/ | // 0/ 0 | / 0/
فعولن فعول فعولن فعول

فَيُعْلِي ابْنُ بَـادِيسَ صَرْحَ البِنَـــــاءِ
// 0/0 | // 0/0 | // 0/0 | // 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

438. وَيَرْتَـاعُ مُسْتَعْمِـــرٌ مُسْتَبِـــدٌّ
// 0/0 | // 0/0 | // 0/0 | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

وَتَخْشَى الخَفَافِيشُ نَبْـعَ الضِّيَـــــاءِ
// 0/0 | // 0/0 | // 0/0 | // 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

439. وَيَرْهَبُ ظِلَّ الأُسُودَ ابْـنُ آوَى
/ 0/ | // 0/0 | // 0/0 | 0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

وَيُـــؤْذِي المُنَافِقَ صِدْقُ النِّـــــدَاءِ
// 0/0 | / 0/ | // 0/0 | // 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

440. كَـــذَا عَبْدَ العَلَمَـــاءُ الثَّنَـــايَا
// 0/0 | / 0/ | // 0/0 | // 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

بِوَحْيِ السَّمَـــاءِ، وَوَحْيِ الذِّمَـــــاءِ
// 0/0 | / 0/ | // 0/0 | // 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
// 0/0 | // 0/ | // 0/0 | // 0
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلَاةْ
// 0/0 | // 0/ | // 0/0 | // 00
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
// 0/0 | // 0/0 | // 0/0 | // 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

441. جَزَى اللهُ عَنَّا الشَّدَائِدَ خَيْـــرَا ... وَنِكْـرَى لِحُلاَّلِ الجَزَائِرِ شُكْـــــرَا

//0/0 | 0/0// | /0// | 0/0
فعولن فعولن فعول فعولن

//0/0 | /0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

442. وَإِنْ نَقْصَ... هَلاَّ نَسِيْنَا الجِـرَاحَ ... وَمَا إِنْ تَزَالُ الجِرَاحَاتُ حُمْـــــرَا؟

//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعول

//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

443. وَإِنْ أَلَمُّـــونَا بِمِئَـــأَةِ عَـــامٍ ... حَفَلْنَا بِعِيدِ الجَـــزَائِـــرِ دَهْـــــرَا

//0/0 | 0/0// | /0// | 0/0
فعولن فعولن فعول فعولن

//0/0 | 0/0// | /0// | 0/0
فعولن فعولن فعول فعولن

444. وَإِنْ رَكَضُوا فَـــوقَ أَشْلاَئِنَـــا ... وَأَحْيَوا عَلَى مَذْبَحِ الشَّعْبِ ذِكْـــــرَى

/0// | 0/0// | 0/0// | 0
فعول فعولن فعولن فعل

//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

445. رَقَصْنَا عَلَى نَغَمَـاتِ الرَّصَاصِ ... وَرُحْنَـــا نَبُثُّ المَقَادِيـرَ سِـــــرًّا

//0/0 | /0// | 0/0// | /0/
فعولن فعول فعولن فعول

//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

446. وَإِنْ خَصَفُوا نَجْمَ هَذَا الشَّمَـــالِ ... فَلِلشَّعْبِ حِـزْبٌ مَضَى مُسْتَمِـــــرًّا

/0// | 0/0// | 0/0// | /0/
فعول فعولن فعولن فعول

//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

447. ضَمَائِـــرُ أَخْلَصَ فِيهَا البَقَـــاءُ ... عَلَى العَهْدِ.. مَا إِنْ تُبَاعُ وَ تُشْـــــرَى

/0// | /0// | /0// 0 | /0/
فعول فعول فعولن فعول

//0/0 | 0/0// | /0// | 0/0
فعولن فعولن فعول فعولن

448. إِذَا مَـــا قُيُولِيتُ ضَلَّلَ قَوْمَـــا ... وَغَـرَّ ضِعَافَ العُقُولِ وَأَغْـــــرَى!

//0/0 | 0/0// | /0// | 0/0
فعولن فعولن فعول فعولن

/0// | 0/0// | /0// | 0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

449. وَخَـذَّرَ قَـــوْمًا بِمُؤْتَمَـــرَاتٍ ... فَظَنَّتْ سَـرَابَ المَتَاهَاتِ نَهْـــــرَا!

/0// | 0/0// | /0// | 0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

450. فَلِلشَّعْبِ حِزْبٌ يَصُونُ المَبَـادِي ... وَشَعْبُ الجَـزَائِرِ بِالنَّـــــاسِ أَدْرَى!

//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

//0/0 | /0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
//0/0 | /0// | 0/0// | 0
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
//0/0 | /0// | 0/0// | 00
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

451. أَفَاقَ مِنَ الوَهْمِ حِزْبُ البَيَانِ فَأَسْلَمَ لِلْمُخْلِصِينَ العِنَانْ

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعول فعولن فعولن فعولْ

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعول فعولن فعولن فعولْ

452. وَزَايَلَهُ الشَّكُّ فِي أَصْلِهِ فَمُنْتَ لِحِزْبِ البَيَانِ اليَدَانْ

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعل

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعولن فعولن فعولن فعولْ

453. وَأَوْحَى انْدِمَاجٌ فَرَنْسَا انْدِمَاجَا لِحِزْبَيْنِ مَرْمَاهُمَا تَوْأَمَانْ

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعولن فعولن فعولن فعولْ

454. فَبَارَكَ بَادِيسُ، جَمْعَ الصُّفُوفِ وَدَشَّنَ بَادِيسُ عَهْدَ الأَمَانْ

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعول فعولن فعولن فعول

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعول فعولن فعولن فعولْ

455. وَيُولْيُوزُ وَالمَلْعَبُ البَلَدِيُّ وَأَحْمَدُ يُعْلِنُ فِيهِ الأَذَانْ

0/0// | 0/0// | /0// | /0// | /0//
فعولن فعولن فعول فعول

/0// | /0// | /0// | 0/0// | 00//
فعول فعول فعولن فعولْ

456. وَيَصْنَعُ فِيهِ بِصَوْتٍ جَدِيدٍ فَيُصْنَعُ مِنْهُ العُتُلُّ الجَبَانْ

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعول فعولن فعولن فعولْ

457. وَلاَنَتْ فِرَنْسَا بِأَصْنَامِهَا تُحَاوِلُ بِالنَّصِّ كَسْبَ الرِّهَانْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0 /0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعل

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعول فعولن فعولن فعولْ

458. فَتَخْتَالُ كَحُّولَ تُلْقِي دِمَاهُ عَلَى الطَّيِّبِ الوَاسِعِ الصَّوْلَجَانْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعولن فعولن فعولن فعولْ

459. لَئِنْ خَانَنَا الدَّهْرُ فِي طَيِّبٍ وَأَصْغَى مَصَالِي لِغَدْرِ الزَّمَانْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعل

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعولن فعولن فعولن فعولْ

460. فَلَنْ يَجْحَدَ الفَضْلَ تَارِيخُنَا وَهَذِي الدُّنَا لِلرِّجَالِ امْتِحَانْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعل

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0 0//
فعولن فعولن فعولن فعولْ

شَغَلْنَا الوَرَى، وَ مَلَأْنَا الدُّنَا بِشِعْرٍ نُرَتِّلُهُ كَالصَّلاَةْ

0/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

0/0// | /0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَزَائِرْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

461. وَإِنْ وَزَّعَ الرَّأْيُ حِزْبًا عَتِيـــدًا ... فَفِي القَصْدِ، مَا انْفَكَّ حِزْبًا وَحِيـــدَا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

462. وَتَأْبَى الزَّعَامَاتُ كَبْحَ الطُّمُـوحِ ... فَتَصْنَعُ لِلْخُلْفِ شَكْـــلاً جَدِيـــدَا

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0
فعولن فعولن فعولن فعول

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

463. وَتُغْرِي الكَرَاسِي ضِعَافَ العُقُولِ ... كَنَارِ جَهَنَّمَ، تَرْجُـــو المَزِيـــدَا

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0
فعولن فعولن فعولن فعول

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

464. وَتَغْزُو السِّيَاسَةُ فِكْـرَ الزَّعِيـــمِ ... فَيُصْبِـــحُ فِكْرُ الـــزَّعِيمِ بَلِيـــدَا

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

/0// | 0/0// | /0// | 0/0
فعول فعولن فعول فعولن

465. كَأَنَّ الزَّعَامَةَ إِعْصَـارُ جَـــانٍّ ... وَلَـــمْ أَرَ لِلْجَانِّ عَقْلاً رَشِيـــدَا

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

466. وَمَا الانْتِصَارُ دُخُولُ انْتِخَـــابٍ ... وَضَرْبُ المَوَائِدِ، ضَرْبًا شَدِيـــدَا!!

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

467. وَلاَ كَلِمَـــاتٌ عَلَى جُـــدْرَانِ ... هَلْ الحِبْرُ فِي الحَرْبِ كَانَ مُفِيـــدَا؟؟

/0// | 0/0// | /0// | 0/0
فعول فعولن فعول فعولن

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0
فعولن فعولن فعول فعولن

468. وَلاَ بِالهُتَافَاتِ عَاشَ..وَيَحْيَـــا ... فَمَـــا حَرَّرَ القَوْلُ يَوْمًا عَبِيـــدَا!!

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0
فعولن فعولن فعول فعولن

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

469. وَلاَ بِالوُقُودِ... وَسَمْعٌ فِـــرَنْسَا ... أَهَـــالَ عَلَيْهِ الغُرُورُ الصَّدِيـــدَا...

0/0// | /0// | /0// | 0/0
فعولن فعول فعول فعولن

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

470. وَلَـــنْ يَغْسِلَ العَـــارَ إِلاَّ الدِّمَا ... وَعَـــاشَ الحَدِيدُ.. يَقُلُّ الحَدِيـــدَا..

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0
فعولن فعولن فعولن فعل

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

471. ولَمْ نَنْسَ فِي أَرْبَعِيـــــنَ وَ خَمْسٍ
0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

472. طَـــرَبْنَا مَعَ الحُلَفَاءِ اغْتِـــرَارًا
0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

473. فَكَانُـوا مَعَ الغَدْرِ، عَـــوْنًا عَلَيْنَا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

474. وَ كَـــانَتْ مَجَـــازِرُهُمْ بِسَطِيفَ
/0// | /0// | /0// | /0//
فعول فعول فعول فعول

475. وَ هَـــزَّ لِسَتْـــرَادُ شَعْبًا تَـــوَانَى
/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

476. وَ عَلَّمَنَا آشِيَـــــارِي الثَّنَـــايَا
/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

477. وَ كَـــانَتْ تُلَاحِقُ أَقْـــــلَامُنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعل

478. وَ كَـــانَتْ تُكَافِحُ أَحْـــــزَابُنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعل

479. فَعَطَّـــلَ صَوْتُ الـــرَّصَاصِ اللُّغَى
/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعول فعولن فعولن فعل

480. فَقَـــــامَتْ تُعَبِّدُ أَكْبَـــــادُنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعل

ضَحَايَا المَـــذَابِحِ فِي يَـــــوْمِ نَحْسِ
0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

وَ قُمْنَـــا نُصَفِّقُ فِي غَيْـــرِ عُـــــرْسِ
0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

وَ دَرْسًا لِقَـــــــــادَتِنَا أَيَّ دَرْسِ!
0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

وَ قَـــالْمَةَ لِلشَّعْبِ، دَقَّاتِ جَـــــرْسِ
/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

وَ أَيْقَظَ فِـــــي العُمْقِ مَيْـــــتَ حِسٍّ
/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

فَبَدَّدَ لَـــــوْنُ الـــــدِّمَا كُلَّ لُبْسِ
/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

سَـــرَابَ الضَّيَـــــاعِ فَبَـــاعَتْ بِبَخْسِ
0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

مَـــعَ الـــوَهْمِ، بَيْنَ صُرَاخٍ وَ هَمْسِ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

وَ أَنْطَقَ أَلْسِنَةَ غَيْـــــرَ خُـــــرْسِ
/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن

طَـــــرِيقَ التَخَلُّصِ مِنْ كُـــــلِّ رِجْسِ
0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلَاةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

481. فَيَا أَرْبَعِيـــنَ وَخَمْسًا أَعِيـــدِي ... فَضَائِـــحَ جُنْـــدٍ، غَبِيٍّ بَلِيـــــدِ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

482. وَآثَامَ أَحْـــلاَمِ جَيْشٍ عَمِيـــلٍ ... عَدِيمِ الحَيَاءِ، كَضَمِيـــرِ اليَهُـــــودِ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

483. وَيَا ذِكْرَيَاتِ الدِّمَـــاءِ الغَـــوَالِي ... أَفِيضِي جَـــلاَلَكِ مِلْءَ نَشِيـــــدِي

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

0/0// | /0// | /0// | 0/0
فعولن فعول فعول فعولن

484. وَيَا لَعَنَـــاتِ السَّمَـــاءِ، انْزِلِي ... صَوَاعِقَ، فَوْقَ الظَّلُـــومِ الحَقُـــــودِ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0
فعول فعولن فعولن فعل

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

485. وَيَا زَهْـــرَةً، زَرَعَتْهَا دِمَـــانَا ... وَفَتَّحَتْهَـــا بِالصَّبَـــاحِ الجَدِيـــــدِ

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

486. أَلاَ، ضَمِّخِي مُهَجَاتِ الضَّحَـــايَا ... بِخُـــرَّاطَةَ المَجْدِ رَبْضَ الأُسُـــــودِ

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

487. تُنَافِحُـــكِ عَمُّوشَةُ الخَالِدِيـــنَ ... عَبِيـــرًا، فَيَخْجَلُ عِطْرُ الـــــوُرُودِ

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0
فعولن فعولن فعولن فعول

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

488. وَهُـــزِّي بِعِزَّتِنَـــا فِـــي بَنِي ... عَزِيزِ المَغَاوِيرِ، صَدْرَ الوُجُـــــودِ

0/0// | /0// | 0/0// | 0
فعولن فعول فعولن فعل

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

489. وَتِيهِي بِمَـــنْ شَيَّـــدُوا لِلْبَقَـــا ... وَمَـــنْ كَتَبُوا صَفَحَاتِ الخُلُـــــودِ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0
فعولن فعولن فعولن فعل

/0// | /0// | 0/0// | 0/0
فعول فعول فعولن فعولن

490. وَمَنْ قَرَّرُوا لِلْبِـــلاَدِ المَصِيـــرَ ... بِنُـــورِ الحِجَى، وَبِنَارِ الوَقُـــــودِ

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0
فعولن فعولن فعولن فعول

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

491. وَطَالَتْ خَرَافَاتُ حَرْبِ الكَـــلاَمِ ... وَمَا بَلَـغَ الشَّعْبُ فِيـــهِ المَـــرَامْ

//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0 0
فعولن فعولن فعولن فعولْ

//0 | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0 0
فعول فعولن فعولن فعولْ

492. فَآمَنَ بِالنَّـــارِ مَنْ عَرَفُـــوهَا ... وَمَنْ كَـــاشَفَتْهُمْ بِسِـــرِّ النِّظَـــامْ

//0/0 | 0/0// | /0// | 0/0/
فعولن فعولن فعول فعولن

//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0 0
فعولن فعولن فعولن فعولْ

493. إِلَى أَرْبَعِيـــنَ وَتِسْعٍ سَـــلاَمِي ... وَقَدْ بَلَغَ الشَّعْبُ فِيهَـــا الفِطَـــامْ

//0/0 | 0/0// | /0// | 0/0/
فعولن فعول فعولن فعولن

//0/ | 0/0// | 0/0// | 0 0
فعول فعولن فعولن فعولْ

494. فَكَانَتْ شَرَارَةَ حَرْبِ الخَـــلاَصِ ... وَإِنْ أَخْفَتُـــوهَا بِلَغْـــوِ الكَـــلاَمْ

/0// | 0/0 | 0/0// | 0/0/
فعولن فعول فعولن فعول

//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0 0
فعولن فعولن فعولن فعول

495. رَعَى اللهُ عَيْشَ فِي الخَالِدِيـــنَ ... وَكَحَّالَ فِي السَّابِقِيـــنَ الكِـــرَامْ

/0// | 0/0 | 0/0// | 0/0/
فعولن فعول فعولن فعول

//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0 0
فعولن فعولن فعولن فعولْ

496. وَرَائِـــحَ تَعْتَـــقُ أَنْفَـــاسُـــهُ ... وَغَرَّاقَـــةَ الـــوَطَنِيِّ الهُمَـــامْ

/0// | 0/0 | 0/0// | 0/0// | 0
فعول فعول فعولن فعل

//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0 0
فعولن فعول فعولن فعولْ

497. وَعَمَّـــةَ يَنْتُبُـــهُ طَـــالِـــبٌ ... فَيَلْحَقُهُ، بَعْـــدَ مُـــرِّ السِّقَـــامْ

/0// | 0/0// | 0/0// 0 | 0
فعول فعول فعولن فعل

/0// | 0/0// | 0/0// | 0 0
فعول فعولن فعولن فعولْ

498. وَثُوَّارُ يَسْتَقْبِـــلُ الشُّهَـــدَاءَ ... وَمَنْ أَخْلَصُـــوا لِلْوَفَا وَالذِّمَـــامْ

/0// | 0/0// | 0/0// | /0/
فعولن فعولن فعول فعول

//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0 0
فعولن فعولن فعولن فعولْ

499. هُمُ الثَّائِـــرُونَ الأُلَى وَلَّـــدُوا ... نُفَجِّرَ مِـــنْ صُلْبِهِمْ، فَاسْتَقَـــامْ!

/0// | 0/0// | 0/0// | /0/
فعولن فعولن فعول فعل

//0/ | 0/0// | 0/0// | 0 0
فعول فعولن فعولن فعولْ

500. مَتَى نَزَلَتْ ثَـــوْرَةٌ مِنْ سَمَـــاءٍ ... نُزُولَ المَسِيحِ... عَلَيْهِ السَّـــلاَمْ؟؟

//0/ | 0/0// | 0/0// | 0/0/
فعول فعولن فعولن فعولن

//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0 0
فعولن فعول فعولن فعولْ

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
//0/0 | 0/0// | 0/0// | 00
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

501. تَـــأذَنَ ربُّـــكَ لَيْلَةَ قَـــــدْرِ — وَأَلْقَى السِّتَـــارَ عَلَى أَلْفِ شَهْـــــرِ

/0// | /0// | /0// | 0/0// — /0// | /0// | /0// | 0/0//
فعـول فعـول فعـول فعـولن — فعـولن فعـول فعـولن فعولن

502. وَقَـــالَ لَهُ الشَّعْبُ: أَمْرُكَ رَبِّي! — وَقَالَ لَهُ الـرَّبُّ: أَمْرُكَ أَمْـــــرِي!!

/0// | /0// | 0/0// | /0// | 0/0// — /0// | /0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعـول فعـولن فعـول فعـولن — فعـول فعـولن فعـول فعولن

503. وَدَانَ القِصَاصُ فَرَنَّسَا العَجُـوزَ — بِمَا اجْتَرَحَتْ مِـنْ خِدَاعٍ وَ مَكْـــــرِ

/0// | 0/0// | /0// | /0// | 0/0// — /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعـولن فعـول فعـولن فعـول — فعـول فعـولن فعـولن فعولن

504. وَلَطَّعَ صَوْتُ الرَّصَـاصِ يُدَوِّي — فَعَافَ اليَرَاعُ خُـــرَقَاتِ حِبْـــــرِ!!

/0// | 0/0// | /0// | /0// | 0/0// — /0// | 0/0// | /0// | 0/0// | /0//
فعـول فعـولن فعـول فعـولن — فعـولن فعـول فعـولن فعولن

505. وَتَأْبَى المَدَافِـعُ صَوْغَ الكَـــلاَمِ — إِذَا لَمْ يَكُنْ مِنْ شُـوَاظٍ وَ جَمْـــــرِ!

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// — /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـول فعـولن فعـولن — فعـولن فعـولن فعـولن فعولن

506. وَتَأْبَى القَـــابِلُ طَبْعَ الحُـــرُوفِ — إِذَا لَمْ تَكُنْ مِنْ سَبَـــائِكَ حُمْـــــرِ!

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | /0// — /0// | 0/0// | /0// | 0/0// | /0//
فعـولن فعـول فعـولن فعـول — فعـولن فعـولن فعـول فعولن

507. وَتَأْبَى الصَّفَائِحُ نَشْرَ الصَّحَـــائِـــ — ـــفِ، مَا لَمْ تَكُنْ بِالقَرَارَاتِ تَسْـــرِي!

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0 /0// — 0/0// | /0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعـولن فعـول فعـولن فعـول — فعـولن فعـولن فعـولن فعولن

508. وَيَأْبَى الحَدِيدُ استِمَاعَ الحَدِيـــثِ — إِذَا لَمْ يَكُنْ مِـنْ رَوَائِعِ شِعْـــــرِي!

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | /0// — 0/0// | /0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعـولن فعـول — فعـولن فعـولن فعـول فعولن

509. نُفَتِّرُ.. غَيَّرْتَ مَجْرَى الحَيَـــاةِ — وَكُنْتَ-نُفَتِّـرُ-مَطْلَـــعَ فَجْـــــرِ!

/0// | /0// | 0/0// | /0// | 0/0// — /0// | /0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعـول فعـولن فعـولن فعـول — فعـول فعـول فعـولن فعولن

510. وَ ذَكَّرْتَنَا -فِي الجَزَائِرِ- بَـــدْرًا — فَقُمْنَا نُضَـاهِي صَحَـــابَةَ بَـــــدْرِ

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// — /0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعـول فعـولن — فعـولن فعـولن فعـول فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0
فعـولن فعـول فعـولن فعـو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 00
فعـولن فعـول فعـولن فعـولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعـولن فعـولن فعـولن فعـولن

511. تَفْجُرُ -جَلَّ جَلَالُكَ فِينَا — أَلَسْتَ الَّذِي بَثَّ فِينَا اليَقِينَا؟

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// — 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعول فعولن — فعولن فعولن فعولن فعولن

512. سَبَحْنَا عَلَى لُجَجٍ مِنْ دِمَانَا — وَلِلنَّصْرِ رُحْنَا نَسُوقُ المَنُونَا

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// — 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن — فعولن فعولن فعولن فعولن

513. وَثُرْنَا. نُفَجِّرُ نَارًا وَنُورًا — وَ نَصْنَعُ مِنْ صَلْبِنَا الثَّائِرِينَا!!

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// — /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن — فعول فعولن فعولن فعولن

514. وَنُلْهِمُ ثَوْرَتَنَا مُبْتَغَانَا — فَتُلْهِمُ ثَوْرَتُنَا العَالَمِينَا

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// — /0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن — فعول فعولن فعولن فعولن

515. وَتَسْخَرُ جَبْهَتُنَا بِالبَلَايَا — فَتَسْخَرُ بِالظُّلْمِ وَالظَّالِمِينَا

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// — /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن — فعول فعولن فعولن فعولن

516. وَتَعْتُو السِّيَاسَةُ، طَوْعًا وَكُرْهًا — لِشَعْبٍ أَرَادَ..فَأَعْلَى الجَبِينَا..!!

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// — 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن — فعولن فعول فعولن فعولن

517. جَمَعْنَا لِحَرْبِ الخَلَاصِ شَتَاتَا — سَلَكْنَا بِهِ المَنْهَجَ المُسْتَبِينَا

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// — 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن — فعولن فعولن فعولن فعولن

518. وَلَوْلَا التَحَامُ الصُّفُوفِ وَقَانَا — لَكُنَّا سَمَاسِرَةً مُجْرِمِينَا!!!

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// — 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن — فعولن فعول فعولن فعولن

519. فَلَيْتَ فِلَسْطِينَ... تَقْفُو خُطَانَا — وَتَطْوِي -كَمَا قَدْ طَوَيْنَا- السِّنِينَا!!

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// — 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن — فعولن فعولن فعولن فعولن

520. وَبِالقُدْسِ تَهْتَمُّ.. لَا بِالكَرَاسِي — تَمِيلُ يَسَارًا بِهَا وَيَمِينَا..!!

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// — /0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن — فعول فعولن فعول فعولن

شَغَلْنَا الوَرَى، وَ مَلَأْنَا الدُّنَا

0/0// | /0// | 0/0// | 0/
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْرٍ نُرَتِّلُهُ كَالصَّلَاةْ

0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَزَائِرْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

521. تَبَارَكَ وَالِدِيكَ صُومَـــامُ إِنَّـــا حَفَظْنَا عَهْـــودَكَ أَيِّـــانَ نَرْتَـــا

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

522. أَصُومَامُ بِاسْمِكَ، صَمَّـــمَ شَعْبٌ سِيَـــاسَةَ ثَـــوْرَتِهِ، فَانْطَلَقْنَـــا

/0// | 0/0// | /0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

523. وَجَلْجَلَ صَوْتُكَ، بَيْـنَ الجِبَـــالِ يُبَـــارِكُ وِحْـــدَتَنَا، فَالْتَحَمْنَـــا

/0// | /0// | 0/0// | /0
فعول فعول فعولن فعول

/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

524. وَكَانَتْ شَرِيعَةُ حَرْبِ الخَـــلاَصِ بِـــوَحْيِ نِظَـــامِكَ لَمَّا انْدَفَعْنَـــا

/0// | /0// | 0/0// | /0
فعولن فعول فعولن فعول

/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن

525. خَلَقْتَ كَيَـــانَا لِثَـــوْرَةِ شَعْبٍ أَرَادَ الحَيَـــاةَ، وَدَعَّمْـــتَ رُكْنَـــا

/0// | 0/0// | /0// | 0/0
فعول فعولن فعول فعولن

/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

526. وَصُغْتَ وَثِيقَتَنَـــا فِي الجِهَـــادِ دُرُوبًـــا مُعَبَّـــدَةً، فَسَلَكْنَـــا

/0// | /0// | 0/0// | /0
فعول فعول فعولن فعول

/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

527. كَأَنَّ لِخَمْسٍ وَخَمْسِيـــنَ نَجْـــوَى لِستٍّ وَخَمْسِيـــنَ يَـــوْمَ اجْتَمَعْنَـــا

/0// | /0// | 0/0// | 0 /0// | 0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

528. وَأَصْغَى لَنَا المَجْمَـــعُ الدَّوْلِيُّ الـــ أَصَمَّ، وَأَرْهَـــفَ لِلسَّمْـــعِ أُذْنَا

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

529. رَأَيْنَا السِّيَـــاسَةَ دَرْبًا طَـــوِيلاً فَلُذْنَا بِسَاحِ الـــوَغَى، فَاخْتَصَـــرْنَا

/0// | 0/0// | /0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

530. وَقَرَّرَ صُومَـــامُ أَهْـــدَافَنَـــا فَسِرْنَا عَلَى هَـــدْيِهَا، فَانْتَصَـــرْنَا

/0// | 0/0// | 0/0// | 0
فعول فعولن فعولن فعل

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا

/0// | 0/0// | /0// | 0
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ

/0// | 0/0// | /0// | 00
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

531. سَـــكِيكَةَ الثَّـــائِرِينَ أَعِـــدِي ... عَلَيْنَـــا فَضَائِـــحَ بَاغٍ حَقُـــــودِ

//0/0 | //0/0 | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

532. أَغُطَمَطَسَ عِشْرُونَ... لَـمْ يَنْسَهَا ... وَيَنْكُـــــرُهَا أَلْفُ أَلْفِ شَهِيـــــدِ

//0/ | //0/0 | //0/0 | 0//
فعول فعولن فعولن فعل

533. وَخَمْسٌ وَخَمْسُونَ فِي الـذِّكْرَيَاتِ ... جَلَالٌ... يُهَدْهِدُ صَـدْرَ الوُجُـــــودِ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

534. وَعِطْرٌ لِلْمَذَابِـــحِ فِي سَـــاحِهَا ... نَوَافِحُ تُلْهِـــمُ سِفْـــــرَ الخُلُـــودِ

//0/0 | //0/ | //0/0 | 0//
فعولن فعول فعولن فعل

535. وَتَحْكِي لِهَـــذَا الوَرَى قِصَّـــةً ... مُضَرَّجَةً عَنْ جِهَـــادِ الأُسُـــــودِ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعولن فعولن فعل

536. وَتَرْوِي لِهَذَا الزَّمَـانِ مَجَـــازِ ... رَ مُـرْتَزِقِيـــنَ لِتَـــامٍ عَبِيـــــدِ!

//0/0 | //0/0 | //0/ | /0//
فعولن فعولن فعول فعول

537. وَقَالُوا: التَّمَـــدُّنُ مِنْ طَبْعِنَـــا ... وَتَـــأْنَفُ مِنْهُمْ طِبَـــاعُ القُـــرُودِ!

//0/0 | //0/ | //0/ 0 | 0//
فعولن فعول فعولن فعل

538. لَئِنْ حَصَدَ " التَّانْكُ " أَوْصَـــالَنَا ... حَصَـــدْنَا تَصَامُنَنَا فِي الجُهُـــــودِ!

//0/ | //0/0 | //0/0 | 0//
فعول فعولن فعولن فعل

539. وَإِنْ وَزَّعَ القِطْـــرُ أَشْـــلاَءَنَا ... دَفَعْنَا بِأَقْطَـــــارِنَا لِلصُّعُـــــودِ!

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعولن فعولن فعل

540. هُوَ المَغْرِبُ الأَكْبَـــرُ الأَطْلَسِيُّ ... يَـــرُجُّ بِكُـــلِّ غَيِيٍّ بَلِيـــــدِ!

//0/0 | //0/0 | //0/ | /0//
فعولن فعولن فعول فعول

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا

//0/0 | //0/ | //0/0 | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | //00
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

541. وَقَالَمَةَ تَــزْهُــو بِحَمَّــامِهَا — يُهَدْهِــــدُ مَعْسُــولَ أَخْــلَامِهَا

//0/ | //0/0 | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـول فعـولن فعولن فعـل

فعـول | //0/0 | 0/0// | //0/0 | 0//
فعـولن فعـولن فعـولن فعل

542. يُشِيعُ البُخَــارُ تَبَــارِيحَهَــا — وَ يَشْكُــو مَوَلجِــعَ آلَامِهَــا

//0/0 | /0// | //0/0 | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـل

فعـولن | /0// | //0/0 | 0//
فعـولن فعـول فعـولن فعل

543. وَيَرْجُفُ بُرْكَــانُهَا سَاخِطًــا — فَيَمْسَــخُ صَنْــاعَ آثَــامِهَا

//0/ | //0/0 | 0/0// | 0 //
فعـول فعـولن فعولن فعـل

/0// | //0/0 | 0/0// | 0//
فعـول فعـولن فعـولن فعل

544. وَيَمْضِي الزَّمَانُ، وَيَأْتِي الــزَّمَانُ — فَيَضْحَــكُ مِنْ نِقْــنِ أَصْنَــامِهَا

//0/0 | /0// | //0/0 | /0//
فعـولن فعـول فعولن فعـول

/0// | //0/0 | //0/0 | 0//
فعـول فعـولن فعـولن فعل

545. فَتِلْكَ أُسْطُورَةٌ لَمْ نَزَلْ [illegible] — نُسَبِّرُ عَــلَى هَــدْيِ إِلْهَــامِهَا

//0/ | //0/0 | 0/0// | 0//
فعـول فعـولن فعولن فعـل

/0// | //0/0 | //0/0 | 0//
فعـول فعـولن فعـولن فعل

546. وَيَا لِخَيَــالٍ، لَجَــلَّ الخَيَــالَ — وَ لَحْيَــا نُقُــومًا بِأَوْهَــامِهَا

//0/ | //0/0 | 0/0// | /0//
فعـول فعـولن فعولن فعـول

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعـولن فعـولن فعـولن فعل

547. وَيَا تُرْبَةً أَغْرَقَــتْ فِي الدِّمَــاءِ — هَــوَانِكِ حُــرْمَةَ أَرْحَــامِهَا

//0/0 | //0/0 | 0/0// | /0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـول

/0// | //0/ | //0/0 | 0//
فعـول فعـولِ فعـولن فعل

548. وَيَــا بَلْــدَةً عَصَفَتْ بِاللِّئَــامِ — وَ حُمْــقٍ فِــرَنْسَا وَحُكَّــامِهَا

//0/0 | /0// | //0/0 | 0/0//
فعـولن فعـول فعولن فعـولن

/0// | //0/0 | //0/0 | 0//
فعـول فعـولن فعـولن فعل

549. وَلَفَّتْ شَــرَارَاتُهَا آثِيَــارِي — وَكَــانَ عَــدُوًّا لِإِسْلَامِهَــا

//0/0 | /0// | //0/0 | 0/0//
فعـولن فعـول فعولن فعـولن

/0// | //0/0 | //0/0 | 0 //
فعـول فعـولن فعـولن فعل

550. وَقَــارَ بِتَّــورِهَا كَارْبُــونَالُ — فَأَصْبَــحَ كَارْبُــونَ حَمَّــامِهَا

/0// | //0/0 | //0/0 | /0//
فعـول فعـولن فعولن فعـول

/0// | //0/0 | //0/0 | 0//
فعـول فعـولن فعـولن فعل

شَغَلْنَا الــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الــدُّنَا
//0/0 | /0// | //0/0 | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـو

بِشِعْــرٍ نُــرَتِّلُهُ كَــالصَّلَاةْ
//0/0 | /0// | //0/0 | 00//
فعـولن فعـول فعولن فعـولْ

تَسَــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَــزَائِرْ
//0/0 | 0/0// | //0/0 | 0/0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن

551. وبُونَةَ تَحفَظُ أَمْجَادَ زِيري ... وَيَصرَخُ فِيهَا نِدَاءُ الضَّمِيرِ

/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن فعولن

552. وتَنْفُضُ عَنْهَا غُبَارَ اللَّيَـ ... ـالِي فَتَبْدِي العُجَابَ، بِحَرْبِ المَصِيرِ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن فعولن

553. وَيَذْكُرُ إِصْرَارَهَا فِرْدِنَانْدُو ... فَيَنْدُبُ حِيطَانَهُ فِي القُبُورِ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن فعولن

554. وتَصْخَبُ لِلثَّأْرِ أَمْوَاجُهَا ... فَتَرْوِي حِكَايَاتِهَا لِلصُّخُورِ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0
فعول فعولن فعولن فعل

555. وتَذْكُرُ تَاقَسْتُ يَوْمَ انْطَلَقْنَا ... أُغَنِّسْ يُرْجِي رِكَابَ الدُّهُورِ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن فعولن

556. فَتَهْوِي شَوَاهِقَهَا الحَانِقَاتُ ... صَوَاعِقَ، تَحْصِدُ هَامَ المُغِيرِ

0/0// | /0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعول فعولن

557. وتَقْفُو تَبَعْثُ أَثَارَهَا ... تُبَارِكُهَا هَبَوَاتُ العُصُورِ

0/0// | /0// | 0/0// | 0 | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعل فعولن

558. وَيَدْقَعُهَا العَرَبِيُّ التَّبَعِّي الشَّهِيدُ، فَتَحْتَلُّ عَرْشَ النُّسُورِ

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن فعولن

559. وَيُجْرِي العُلُومَ بِأَوْصَالِهَا ... حَيَاةً، أَصَالَتُهَا فِي الجُذُورِ

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

560. عَلَى العَرَبِيِّ الشَّهِيدِ، صَلاَةً ... مُضَرَّجَةً بِدِمَاءٍ، وَنُورِ

/0// | 0/0// | /0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن فعولن

شَغَلْنَا الوَرَى، وَ مَلَأْنَا الدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْرٍ نُرَتِّلُهُ كَالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//

561. وَسَاحِلٍ بِسِكْرَةَ نَجْوَى الأَصِيلِ ... وَهَمْسَ الرِّمَالِ بِأُذْنِ النَّخِيلِ

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

562. تُنَافِحُكَ مِنْ طَلِّهَا النَّسَمَاتُ الـ ... ـعِذَابُ، يُوَقِّعْنَ سَجْعَ الهَدِيلِ

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

563. وَيَبْهَرُكَ مِنهَا انْسِكَابُ النُّجُومِ ... عَلَى وَجَنَاتِ النَّخِيلِ الجَمِيلِ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

564. وَدَوْبَ العَرَاجِينِ فِي صَدْرِهَا ... عَلَى لَحْنِ جَدْوَلِهَا السَّلْسَبِيلِ

0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعل

565. كَأَنَّ عَذَارَى جِهَا المُثْقَلَاتِ، الـ ... ـحَوَامِلَ، يَنْضَحْنَ بِالزَّنْجَبِيلِ

/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن

566. وَبَيْنَ النَّخِيلِ، وَبَيْنَ الرِّمَالِ ... عَزَائِمُ تَهْزَأُ بِالمُسْتَحِيلِ

0/0// | /0// | 0/0// | /0//
فعولن فعول فعولن فعول

567. يُوَاكِبُ عَقْبَةُ فِي الخَالِدِينَ ... مَسِيرَتَهَا لِسَوَاءِ السَّبِيلِ

/0// | /0// | 0/0// | /0//
فعول فعول فعولن فعول

568. وَيَحْنُو الزَّعَاطِشَةُ الثَّائِرُونَ ... جَحَافِلَهَا لِلْمَصِيرِ الجَلِيلِ

/0// | /0// | 0/0// | /0//
فعول فعول فعولن فعول

569. وَتُقْسِمُ طَوْلَقَةٌ بِالطِّلَاقِ ... ثَلَاثًا، فَتُلْهِبُ نَارَ الخَلِيلِ

/0// | /0// | 0/0// | /0//
فعول فعول فعولن فعول

570. وَيُذْكِي المُغَيِّرُ غِيرَتَهَا ... فَتَنْصَبُّ نَحْوَ الصِّرَاعِ الطَّوِيلِ

0/0// | /0// | /0// | 0//
فعولن فعول فعول فعو

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن

/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن

/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن

/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن

/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن

/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

شَغَلْنَا الوَرَى، وَ مَلَأْنَا الدُّنَا

0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْرٍ نُرَتِّلُهُ كَالصَّلَاةْ

0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَزَائِرْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

571. وَيَا وَادِي سُوفَ العَرِينَ الأَمِينَ ... وَمَعْقِلَ أَبْطَالِنَا الثَّائِرِينْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولْ

572. وَمَأْوَى المَنَاجِيدِ مِنْ أَرْضِنَا ... وَأَرْضِ عَشِيرَتِنَا الأَقْرَبِينْ

0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعل

573. وَرَبْضِ المَحَامِيدِ أَحْرَارِ غُومَا ... وَمَنْ حَطَّمُوا الظُّلْمَ وَالظَّالِمِينْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

574. وَدَرْبَ السِّلاَحِ لأَوْرَاسِنَا ... وَقَدْ ضَاقَتِ السُّبْلُ بِالسَّالِكِينْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0
فعولن فعول فعولن فعل

575. أَيَنْسَى ابْنُ شُهْرَةَ أَحْرَارَنَا ... تَلَقُّفُ رَايَتِهِ بِالْيَمِينْ؟!

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0
فعولن فعول فعولن فعل

576. أَتَنْسَى ثَلاَثَةَ أَيَّامِ نَحْسٍ ... وَسُومِسْتَالُ يَنْدُبُ فِي النَّاحِينْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

577. وَأَخْضَرُ يَحْصِدُ حُمْرَ الحَوَاصِـ ... ـلِ، فِيهَا وَيَقْطَعُ مِنْهَا الوَتِينْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0
فعولن فعول فعولن فعول

578. وَضِرْغَامُهَا الهَاشِمِيُّ الشَّرِيفُ ... يُذِيقُ بُوَازَ العَذَابَ المُهِينْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعول

579. وَكَمْ كَانَ سُوفُ لِضَمِّ الصُّفُوفِ ... وَجَمْعِ الشَّتَاتِ الحَرِيصَ الضَّمِينْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0
فعولن فعول فعولن فعول

580. لِتَحْفَظْ زَنَاتَةُ أَرْحَامَ تِيمِكِي ... وَيَرْعَ الطَّوَارِقُ عَهْدَ البَنِينْ !

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

شَغَلْنَا الوَرَى، وَ مَلأْنَا الدُّنَا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْرٍ نُرَتِّلُهُ كَالصَّلاَةْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 00
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

581. تَبَارَكَ شَعْبٌ تَحَـــدَّى الْعِنَـادَا — فَصَامَ، وَأَضْرَبَ، سَبْعَـــا شِـــدَادَا

//0/0 | //0/0 | //0/0 | /0// — 0/0// | /0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعول — فعولن فعولن فعول فعول

582. وَآنَفَ أَنْ يَسْتَسِيـــغَ الْحَيَـــاةَ — تُجَرِّعُـــــهُ ذِلَّـــةً وَاضْطِهَـــادَا

/0// | //0/0 | //0/0 | /0// — 0/0// | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعول — فعولن فعولن فعولن فعولن

583. وَأَقْسَمَ أَنْ لاَ يَعِيـــشَ النَّهَـــارَ — عَمِيلاً... يُوَفِّـــــرُ لِلْبُـــــومِ زَادَا

/0// | //0/0 | //0/0 | //0/ — 0/0// | //0/ | //0/0 | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعول — فعولن فعول فعولن فعولن

584. وَأَنْ يَهْجُرَ النَّـــوْمَ يَلْقَى الْمَنَـايَا — وَيَبْلُـــــو اللَّيَالِي الطِّوَالَ جِـــلاَدَا

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0 — 0/0// | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن — فعولن فعولن فعول فعولن

585. عَلَى مَ يَكُدُّ لِخَيْرِ النَّخِيـــــلِ — وَمَنْ كَـــــدَّ أَتْعَابِـــهِ مَا اسْتَفَـادَا ؟

/0// | /0// | //0/0 | /0// — 0/0// | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعول فعول فعولن فعول — فعولن فعولن فعولن فعولن

586. يَصُـــومُ وَيَمْضَغُ جَمْرَ الْغَضَـا — أَمَا أَلْهَبَ الْجَمْرُ فِيـــهِ الْجِـــهَـادَا ؟؟

/0// | //0/ | //0/0 | /0 — //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعول فعول فعولن فعل — فعولن فعولن فعولن فعولن

587. وَيَضْمَأُ وَالْمَاءُ مِلْءُ يَدَيْـــــهِ — إِذَا اسْتَفْحَلَ السُّمُّ فِيـــــهِ وَسَـــادَا

/0// | //0/0 | //0/ — 0/0// | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعول فعولن فعول — فعولن فعولن فعول فعولن

588. وَمِنْ دَمِهِ، يَرْتَوِي وَيُـــــرَوِّي — سَنَابِلَهُ وَيُقَـــــدِّي الْبِـــــلاَدَا

/0// | //0/0 | //0/ — 0/0// | //0/ | //0/0 | 0/0//
فعول فعولن فعول — فعولن فعول فعولن فعولن

589. وَحَنَّتْ فَرَنَّسَا لإِضْرَابِ شَعْـــبٍ — فَعَاشَـــتْ بِعَرْضِ الْبِلاَدِ فَسَـــــادَا

//0/0 | //0/0 | //0/0 | /0// — 0/0// | //0/ | //0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعول — فعولن فعولن فعول فعولن

590. بَكَتْ فَضَحِكْنَا... وَقَالَ الزَّمَـــانُ — تَبَـــارَكَ شَعْبٌ تَحَدَّى الْعِنَـــــادَا!!

/0// | //0/0 | //0/0 | /0// — 0/0// | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعول — فعولن فعولن فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــــدُّنَا
//0/0 | //0/ | //0/0 | /0
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــــالصَّلاَةْ
//0/0 | //0/ | //0/0 | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

591. وكَمْ عَاشَ طَلاَّبُنَا حَرْبَنَـــــا وَ قَاسَمَ تَجَّـــارُنَا خَطْبَنَـــــا

//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعل

592. وَعَمَّ النِّضَالُ وَفَاضَ النَّـــوَالُ فَشِدْنَـــا بِهَذَا ــ وَذَاكَ ،البِنَـــا

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | /0//
فعولن فعول فعولن فعول

593. وَمِنْ عَرَقِ الكَادِحِينَ صَنَعْنَـــا مَصَانِعَنَا، فَبَهَرْنَـــا الدُّنَـــا

//0/ | 0/0// | /0// | 0/0// | /0//
فعول فعولن فعول فعولن

594. وَمِنْ نَصَبِ الزَّارِعِينَ غَرَسْنَـــا مَشَاتِلَنَـــا، فَقَطَفْنَـــا الجَنَـــى

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | /0//
فعول فعولن فعول فعولن

595. وَمَنْ تَكُ أَكْبَادُهُ لَبِنَـــاتٍ تُطِعْهُ المَقَادِيرُ طَوْعَ المُنَـــى

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | /0//
فعول فعولن فعول فعولن

596. وَيَمْلأُ حَنَايَا الوُجُودِ دَوِيًّـــا وَيَسْـــأَلُ ضَمِيرَ البَقَاءِ..مَنْ أَنَـــا؟

//0/0 | //0/0 | //0/0 | /0// | 0/0
فعولن فعولن فعول فعولن

597. وَيَجْثُ الزَّمَانُ عَلَى قَدَمَيْـــهِ خُشُوعًـــا، وَيَرْكَعُ لَهُ مُذْعِنًـــا

//0/0 | //0/0 | //0/0 | /0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

598. هُوَ الشَّعْبُ ...آمَنْتُ بِالشَّعْبِ فَرْدًا فَصِـــرْتُ بِخَالِقِهِ مُؤْمِنًـــا!

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

599.وَلَوْلاَكَ –يَا شَعْبُ– تُزْجِي الشِّرَاعَ لَمَا بَلَغَ الرَّكْبُ شَاطِي الهَنَـــا

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

600. وَلَوْلاَكَ ــ يَا رَبُّ ــ وَلَكِبْتَ شَعْبًا إِلَى النَّصْـــرِ،... مَا حُرْتَ إِيمَانَنَـــا

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلأْنَا الـــدُّنَا

//0/0 | /0// | //0/0 | 0/0
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

601. وكَمْ جَحَفُوا فَضْلَنَا وَالجَمِيلاَ ... فَكَانَ الحِسَابُ عَسِيرًا طَوِيلاَ

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0// ... 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعول ... فعولن فعول فعولن فعولن

602. وكَمْ أَلْحَقُوا بِالمُهَاجِرِ ذُلاً ... فَذَاقَ العَذَابَ الأَلِيمَ الوَبِيلاَ

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// ... 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن ... فعولن فعولن فعولن فعولن

603. فَيَا عَامَ سِتِّينَ قُصَّ عَلَيْنَا ... فَضَائِحَ جَيْشٍ يَذُوبُ غَلِيلاَ

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// ... /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن ... فعول فعولن فعولن فعولن

604. وَيَا زَارِعَ المَوْتِ فِي أَرْضِهِمْ ... هُمُو زَرَعُوا ، فَأَقَمْنَا الدَّلِيلاَ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0// ... /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعل ... فعول فعولن فعولن فعولن

605. سَلِ "السِّتِّينَ" كَمْ قَنَفُوا مِنْ ضَحَايَا ؟ ... وكَمْ صَنَعُوا المُذْهِلَ المُسْتَحِيلاَ

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// ... /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن ... فعول فعولن فعولن فعولن

606. وَسَلْ فِي المَنَاحِمِ كَمْ مِنْ قَتِيلٍ ... أَهَالُوا عَلَيْهِ التُّرَابَ الثَّقِيلاَ

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// ... 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن ... فعولن فعولن فعولن فعولن

607. وكَمْ فِي سُجُونٍ فَرَنْسَا بَرِيءٍ ... مِنَ الدَّاءِ وَالغَدْرِ عَاشَ عَلِيلاَ

0/0// | /0// | /0// | 0/0// 0 ... 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن ... فعولن فعولن فعولن فعولن

608. هُوَ الحِقْدُ طَيَّرَ صَبْرَ الرَّصَاصِ ... فَأَلْهَبَ مِنْهُ القَصَاصُ الفَتِيلاَ

0/0// | /0// | 0/0// | /0// ... /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعول ... فعول فعولن فعولن فعولن

609. وَأَغْضَبَ عِيسَى، وَرَاعَ الصَّلِيبَ ... فَنَاشَدَنَا أَنْ نَرُدَّ المَثِيلاَ

/0// | 0/0// | 0/0// | /0// ... /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعول ... فعول فعولن فعولن فعولن

610. صَرَخْنَا فَلَمْ يَعْبَؤُوا بِالصُّرَاخِ ... فَلَمْ يَكُ غَيْرَ القَصَاصِ سَبِيلاَ

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0// ... /0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعول ... فعول فعولن فعول فعولن

شَغَلْنَا الوَرَى، وَ مَلَأْنَا الدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو
بِشِعْرٍ نُرَتِّلُهُ كَالصَّلاَهْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ
تَسَابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

611. وَخَامَـرَ ثُوبِرِي صَدَاعُ السُّكَارَى
/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـول فعـولن فعولن فعـولن

وَزَلْزَلَـهُ، عَزْمَتَـاءَ، فَتَـوَارَى
/0// | /0// | 0/0// | /0//
فعـول فعـولن فعـول فعـولن

612. وَحَاوَلَ تَصْيِـيرَ أَطْفَالِنَـا
/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـول فعـولن فعولن فعـل

بِـأَرْضِ فِرَنْسَـا قَبَـاءَ خَسَارَا
/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعـول فعـولن فعـول فعـولن

613. فَخَمْسٌ وَعِشْـرُونَ أَلْفًـا تَحَدَّى
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن

بِـإِيمَانِهَا الـوَاهِمِينَ الحَيَـارَى
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعـولن فعولن

614. وَأَخْلَـصَ إِسْـلاَمُ أَكْيَادِنَـا
/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـول فعـولن فعولن فعـل

بِـأَرْضِ فِرَنْسَـا فَكَانَ الـجِدَارَا
/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعـول فعـولن فعـولن فعولن

615. وَآمَنَ أَشْبَالُنَا بِالجِهَـادِ
/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعـول فعـولن فعولن فعـول

فَعَافُوا الخُنُوعَ،وَخَاضُوا الغِمَـارَا
0/0// | /0// | /0// | 0/0//
فعـولن فعـول فعـولن فعولن

616. وَفَجَّرَ أَصْلاَبُنَا فِي حِمَاهَـا
/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـول فعـولن فعولن فعـولن

بَرَاكِيـنَ تَنْصَبُّ حِقْدًا وَنَـارَا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعـولن فعولن

617. وَجَاسُوا خِلاَلَ الدِّيَارِ فَكَانُـوا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعـول فعـولن

رُجُومًـا تُحِيلُ الظَّلاَمَ نُـورَا
0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعـول عولن

618. سَلُّوا المُنْشَآتِ ــ بِهَا ــ وَالأَبَابِيـ
0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـول فعولن فعـولن

ـبَ ، وَالقَاطِرَاتِ بِهَا وَالدَّبَّـارَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـول فعـولن فعولن

619. وَكَانَ الفِرَنْسِيسُ صِمًّا وَبُكْمًـا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن

وَعُمْيًـا ، فَأَصْغَى لَنَا مَنْ تَمَـارَى
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعـولن فعولن

620. وَمَا كَانَ عِيسَى ظَلُومًا جَـهُولاً
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن

وَكَانَ مُحَمَّـدٌ ، يَـرْعَى النَّصَـارَى
/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعـول فعـول فعـولن فعولن

شَغَلْنَا الـوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـكُتُبَ
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـو

بِشِعْـرٍ نُـرَتِّلُهُ كَـالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعـولن فعـول فعولن فعـولْ

تَسَـابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن

621. إِذَا الشَّعْـرُ خَلَّدَ أَسْدَ الرِّهَـــانِ ... أَيَنْسَـــى مُغَامَرَةَ الحَيَّـــــوَانْ ؟

//0/0 | //0/ | //0/0 | //0 0
فعولن فعول فعولن فعولْ

//0/0 | //0/ | //0/ | //0 0
فعولن فعول فعول فعولْ

622. أَيَنْسَى البِغَـــالَ ؟ أَيَنْسَى الحَمِيرَ ... وَهَـــلْ بِبُطُولاَتِهَا يُسْتَهَـــانْ ؟

//0/0 | //0/ | //0/0 | //0/
فعولن فعول فعولن فعول

//0/ | //0/0 | //0/0 | //00
فعول فعولن فعولن فعولْ

623. سَـــلاَمٌ عَلَى البَغْلِ يَعْلُو الجِبَالَ ... تَعِيـــلاً فَيَكْبُرُهُ الثَّقَـــــلاَنْ !

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/
فعولن فعولن فعولن فعول

//0/0 | //0/ | //0/ | //00
فعولن فعول فعول فعولْ

624. وَعَـــاشَ الحِمَارُ يَقِلُّ السِّلاَحَ ... وَيَغْشَـــى المَعَامِعَ ثَبْتَ الجَنَـــانْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | //0/
فعولن فعول فعولن فعول

//0/0 | //0/ | //0/0 | //00
فعولن فعول فعولن فعولْ

625. وَبَـــارَكَ فَأْرًا ... يُوَزِّعُ نَـــارًا ... فَيَخْلَعُ بِالرُّعْبِ قَلْبَ الجَبَـــــانْ

//0/ | //0/0 | //0/ | //0/0
فعول فعولن فعول فعولن

//0/ | //0/0 | //0/0 | //00
فعول فعولن فعولن فعولْ

626. وَيَلْقَى الشَّهَادَةَ شَهْمًا كَرِيمًـــا ... وَقَدْ عَافَ ذُلَّ الشَّقَـــا وَالهَـــوَانْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | //0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //00
فعولن فعولن فعولن فعولْ

627. وَطُوبَـــى لِعَنْزٍ يُضَلِّلُ جُنْدًا ... وَيَخْـــدَعُ أَحْلاَمَهُ بِالأَمَـــــانْ

//0/0 | //0/0 | //0/ | //0/0
فعولن فعولن فعول فعولن

//0/ | //0/0 | //0/0 | //0 0
فعول فعولن فعولن فعولْ

628. وَلِلْكَلْبِ يَهْجُرُ طَبْعَ النُّبَـــاحِ ... وَيَهْـــوَى النَّمِيمَـــةَ بِالطَّيَّـــرَانْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | //0/
فعولن فعول فعولن فعول

//0/0 | //0/ | //0/ | //0 0
فعولن فعول فعول فعولْ

629. فَلَوْلاَكَ يَا حَيَوَانُ الفِـــــدَا ... لَمَـــا أَحْرَزَ الشَّعْبُ كَسْبَ الرِّهَـــانْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | //0
فعولن فعول فعولن فعل

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //00
فعولن فعولن فعولن فعولْ

630. بِذِكْـــرَاكَ تَعْتَزُّ إِيَّانَتِـــــي ... فَـــأُزْكِي التَّحِيَّاتِ: يَا حَيَـــــوَانْ!

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/
فعولن فعولن فعولن فعل

//0/0 | //0/0 | //0/ | //0 0
فعولن فعولن فعول فعولْ

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
//0/0 | //0/ | //0/0 | //
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
//0/0 | //0/ | //0/0 | //00
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

631. أتَـى أمْرُنَا صَارِخًا فَانْطَلَقْنَـا ... وَلُذْنَـا بِوَحْدَتِنَـا، فَانْعَتَقْنَـا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

632. وَفَاوَضَنَـا القَـوْمُ فِي أَمْرِنَا ... وَأَمْـرِ سِيَادَتِنَا ... فَرَفَضْنَـا

0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0
فعول فعولن فعولن فعل
0// | 0// | 0// | 0// | 0/0//
فعول فعول فعول فعولن

633. وَقَالُوا: سَتُجْرِي عَلَيْهَا افْتِرَاعًـا ... بِلاَ مَوْنَعَمْ ـ خِدْعَـةٌ ـ فَاعْتَرَضْنَـا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن
0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

634. فَرِنْسَا ...تَنَاسَيْتِ مَا لَيْسَ يُنْسَـى ... أَمَـا فِي نُوفَمْبَرَ... كُنَّا افْتَرَعْنَـا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن
0/0// | 0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

635. وَأَجْرَى عَلَيْنَا الرَّصَاصُ انْتِخَابًـا ... وَخُضِّبَ أَوْرَاقَنَـا... فَانْتَخَبْنَـا؟؟

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن
0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

636. وَقُلْنَـا... وَقَالَتْ لَنَا الكَائِنَـاتُ ... خُـذُوا حِذْرَكُـمْ وَانْتَبِـهُوا .فَتَبِعْنَـا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعول
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

637. فَلَمْ نَكُ نَرْضَى بِنِصْفِ الحُلُـولِ ... وَلاَ بِـالدُّومِنْيُونِ نَحْنُ انْخَدَعْنَـا

0// | 0/0// | 0/0// | 0 /0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعول
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

638. وَيَغُولَ أَلْقَـى بِيَادِقَـهُ ... فَـطَاوَلَهَا رُخْنَا فَانْتَصَرْنَـا

0/0// | 0/0// | 0// | 0// | 0
فعولن فعولن فعول فعل
0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

639. وَخَافَ الحَوَاجِزَ تَحْمِي الغُـلاَةَ ... وَتَبْكِـي فِرَنْسَا لَهَـا ... فَضَحِكْنَـا...

0/0// | 0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعول
0/0// | 0/0// | 0// | 0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

640. وَفَكَّرَ يَغُولُ فِـي حُمْقِهِـمْ ... وَفِـي صِدْقِنَـا ...ثُمَّ قَالَ... فَهِمْنَـا

0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0
فعول فعولن فعولن فعو
0/0// | 0/0// | 0// | 0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

شَغَلْنَا الـوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـدُّنَا
0// | 0// | 0/0// | 0/0// | 0
فعولن فعول فعولن فعو
بِشِعْـرٍ نُـرَتِّلُهُ كَـالصَّلاَةْ
0// | 0// | 0/0// | 0/0// | 00
فعولن فعول فعولن فعولْ
تَسَـابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـزَائِرْ
0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

641. فَـــرَضْنَا إِرَادَتَنَـــا الفَارِعَـــــةْ وَلَـمْ تَخْـــــبُ، نِيـرَانُنَا الدَّالِعَـــــةْ

//0/0 | //0/ | 0//0/ | 0 //
فعولن فعول فعولن فعل

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0
فعولن فعولن فعولن فعل

642. وَصُغْنَـــا مَصَائِرَنَا بِالرَّصَـــاصِ وَبِـالـرَّأْيِ، وَالحُجَّـــــةُ القَاطِعَـــةْ

//0/0 | //0/ | /0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعول

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0
فعولن فعولن فعولن فعل

643. وَتَمَّتْ بِهَا كَلِمَاتُ الإِلَهِ، الَّتِي وَقَعَتْ بِاسْمِهَا الوَاقِعَـــــةْ

//0/0 | //0/ | 0//0/ | 0//0
فعولن فعول فعولن فعولن

//0/ | //0/0 | //0/0 | //0
فعول فعولن فعولن فعل

644. وَلاَحَ الخَلاَصُ، بِحُلْـــمِ اللَّيَالِـــي تُرَفْـرِفُ أَعْلاَمُـهُ اللاَّمِعَـــــةْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

//0/ | //0/0 | //0/0 | //0
فعول فعولن فعولن فعل

645. وَدَوَّى نَشِيدُ الجَزَائِرِ يَغْزُو الدُّنَا قَسَمًا بِالدِّمَا النَّاصِعَـــــةْ

//0/0 | //0/0 | //0/ | 0//0
فعولن فعولن فعول فعولن

//0/ | //0/0 | //0/0 | //0
فعول فعولن فعولن فعل

646. وَجَلْجَلَ صَوْتُ نَشِيـــدِ اللِّـــوَاءِ فَتَحْنَـــوْا الرُّؤُوسُ لَـهُ خَاشِعَـــةْ

//0/ | //0/ | //0/0 | 0//0/
فعول فعول فعولن فعول

//0/0 | //0/ | //0/0 | //0
فعولن فعول فعولن فعل

647. وَجَيْشٌ يُرَدِّدُ: هَـذِي دِمَانَـــا الـــ ـــغَوَالِـي دَوَافِقُهَـا دَافِعَـــــةْ

//0/0 | //0/ | //0/ 0 | 0//0
فعولن فعول فعولن فعولن

//0/0 | //0/ | //0/0 | //0
فعولن فعول فعولن فعل

648. وَيَصْـدَحُ طُلاَّبُنَـــا بِالنَّشِيـــدِ وَ عُمَّالُنَـــا ، وَاليَـدُ الزَّارِعَـــــةْ

//0/ | //0/0 | //0/0 | 0//0/
فعول فعولن فعولن فعول

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0
فعولن فعولن فعولن فعل

649. وَبِنْتُ الجَزَائِـرِ تَتْلُو نَشِيـدَ الـــ ـــعَذَارَى، فَتُصْغِـي الدُّنَـا رَاكِعَـةْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | 0//0/
فعولن فعول فعولن فعولن

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0
فعولن فعولن فعولن فعل

650. وَهُنَـا نُشَيِّـدُ صَرْحَ البِـــلاَدِ وَنَبْنِـي سِيَادَتَنَـــا الطَّالِعَـــةْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | 0//0/
فعولن فعول فعولن فعول

//0/0 | //0/ | //0/0 | //0
فعولن فعول فعولن فعل

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلأْنَا الـــدُّنَا
//0/0 | //0/ | //0/0 | //0
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
//0/0 | //0/ | //0/0 | //00
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

651. أُنَـاجِيكَ يَا مُصْطَفَى فِي سَمَـاكَ ... وَيَـوْمَ عَرَجْـتَ تَشُقُّ السَّمَـاكْ

//0/0 | //0/0 | 0/0// | 0/0 | 0 0//
فعولن فعولن فعولن فعولْ

652. بُعِثْـتَ سَفِيـرًا لِيَبْكِينَ لَكِـنْ ... ذَهَبْـتَ سَفِيـرًا لأُفْـقِ عُـلاَكَ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

653. وَفَضَّلْتَ -لَمَّـا سَمَتْ النُّفَـا ... وَآثَمَهَا- أَنْ تَكُـونَ المَـلاَكَ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0
فعولن فعولن فعولن فعل

654. وَأَضْنَاكَ فِي الأَرْضِ مَكْرٌ وَ غَدْرٌ ... وَقَبْـرُ النُّبُوغِ، وَنَصْبُ الشِّبَـاكْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

655. فَطَلَّقْتَ أَصْنَامَهَا دُونَ رَجْعَـى ... وَسِـرْتَ إِلَى حَيْثُ تَلْقَى رِضَـاكْ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

656. وَهَالَـكَ عَقْمُ الشَّبَابِ المُسَجَّى ... فَخَلَّفْـتَ تَحْتِيطَـهُ لِسِـوَاكْ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

657. وَعِفْتَ مِنَ البَعْضِ، حُمَّى الكَرَاسِي ... وَمَـا بَلَغُوا فِـي الوَفَا مُسْتَـوَاكْ

/0// | 0/0// | 0/0 | 0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

658. فَحَطَّمْتَ أَخْشَابَهَا، طَائِـرًا ... مَـعَ الرِّيـحِ، تُغْرِقُهَا فِي دِمَـاكْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0
فعولن فعولن فعولن فعل

659. وَكُنْـتَ لِـرُوحِ النِّضَالِ لَهِيبًا ... شَعَـالِيلُهُ، مِنْ شَظَـايَـا هَـوَاكْ

/0// | 0/0// | /0// | 0/0
فعول فعولن فعول فعولن

660. وَكُنْـتَ لِصِـدْقِ الضَّمِيرِ مِـثَالاً ... فَيَـا لَيْتَـهُمْ يَتَّبِعُـونَ خُطَـاكْ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـوَرَى، وَ مَلأْنَا الـدُّنَا
//0/0 | //0/ | //0/0 | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـرٍ نُـرَتِّلُهُ كَـالصَّلاَةْ
//0/0 | //0/ | //0/0 | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـزَائِرْ
//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

661. وَقَـــالَتْ جَـزَائِرُنَا الغَالِيَـــة ... هُـوَ، الصِّـدْقُ، حَقَّقَ آمَالِيَـــــة

//0/0 | 0/0// | /0// | 0/0// | 0
فعـولن فعـول فعولن فعـل

662. وَمِـنْ دَمِ شَـعْبِي، وَأَكْبَـــادِهِ ... إِلَـى النَّصْـرِ، قَدَّمْتُ قُرْبَانِيَـــــة

//0/ | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0
فعـول فعـولن فعولن فعـل

663. وَجَنَّـدْتُ مِـنْ خَالِدِ بْنِ الوَلِيـدِ ... وَ سَعْـدِ بْنِ وَقَّـاصَ أَبْطَالِيَـــــة

//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0/0// /0
فعـولن فعـولن فعولن فعـول

664. وَجُبْتُ حِطِّينَ فِي مَوْطِنِـــي ... وَخَلَّـدْتُ أَمْجَـادَ أَنْطَاكِيَـــــة

//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0
فعـولن فعـولن فعولن فعـل

665. وَجَـلَّ الفِـدَا بِالمَلاَيِيـنِ شَـرٌّ ... فَتِ، الخُلْـدَ، فِي رَفْرَفِ العَـالِيَـــة

//0/0 | 0/0// | 0/0// | /0
فعـولن فعـولن فعولن فعـول

666. وَفِـي كُلِّ شِبْـرٍ لَنَا قِصَّـــةٌ ... مَشَـاهِدُهَـا المُهَـجُ القَانِيَـــــة

//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0
فعـولن فعـولن فعولن فعـل

667. تَلَقَّـنُ وِجْـدَةَ أَدْوَارِهَـــا ... فَتَحْفَـظُ بِنْـزَرْتَ وَالسَّاقِيَـــة

//0/ | 0/0// | 0/0 | 0
فعـول فعـولن فعولن فعـل

668. فَيَـا مَـغْرِبًا مَازَجَتْـهُ الدِّمَـــا ... وَأَجْمَـعَ، فِـي الصَّرْصَرِ العَانِيَـــة

//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0
فعـولن فعـولن فعولن فعـل

669. وَزَكَّـاهُ أَطْلَسْنَـا فِي القُـرُونِ ... فَرُحْنَـا نَدِيـنُ بِـوَحْـدَانِيَـــــة

//0/0 | 0/0// | 0/0// /0
فعـولن فعـول فعولن فعـول

670. دَعُـوا المَـغْرِبَ الوَحْدَوِيَّ يُقَرِّرْ ... وَيَـفْرِضْ مَصَـائِرَنَا البَاقِيَـــة

//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعـولن فعـولن فعـول فعـولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0
فعـولن فعـول فعولن فعـو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
//0/0 | 0/0// | 0/0// | 00
فعـولن فعـول فعولن فعـولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

671. سَـــلاَمٌ عَلَى المَغْرِبِ الأَكْبَـرِ ... عَلَـى طَبْعِـهِ النَّاصِـعِ الأَطْهَـــرِ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0
فعولن فعولن فعولن فعل

672. أُحَيِّـي الأُلَـي آزَرُوا حَرْبَنَـــا ... إِلَـى النَّصْـرِ، فِـي رِيحِهَا الصَّرْصَرِ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0
فعولن فعولن فعولن فعل

673. وَمَـا بَخَلُـوا بِـالدَّمِ المَغْرِبِـي ... عَلَـى دَمِنَـا الفَاتِـرِ الأَحْمَـــرِ

/0 | //0/0 | //0/0 | 0
فعول فعولن فعولن فعل

674. وَكَانُـوا مَـلاَذًا لأَحْرَارِنَـــا ... وَعَوْنًـــا، عَلَـى الهَدَفِ الأَكْبَـــرِ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0
فعولن فعولن فعولن فعل

675. أَلَيْسَ امْتِزَاجُ دِمَانَـا الغَوَالِـي ... شَهِيـدًا عَلَـى وِحْدَةِ الحَضْـــرِ ؟

//0/0 | /0/ | //0/0 | //0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

676. أَلَيْسَتْ جِـرَاحَاتُنَا الدَّامِيَـــاتُ ... وَ آمَالُنَـــا، فَلَـكَ المِحْـــوَرِ؟

//0/0 | //0/0 | //0/0 | /0/
فعولن فعولن فعولن فعول

677. وَقَالُـوا: حُدُودٌ... فَدَسْنَا الحُدُودَ ... وَرُحْنَـا بِأَصْنَامِهَـــا نَـــزْدَرِي...

//0/0 | //0/0 | //0/ 0 | /0/
فعولن فعولن فعولن فعول

678. مَتَـى كَانَ بَيْـــنَ الأَشِقَّـاءِ سَدٌّ ... يُقَـــامُ، عَلَـى الزُّورِ وَالمُنْكَـــرِ ؟

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

679. وَشَـاتِجْنَا، رَحِـــمٌ، وَدَمٌ ... تُخَلِّدُهَـــا حُرْمَـــةُ الأَعْصُـــرِ

/0/ | //0/ | //0/ | 0/0
فعول فعول فعول فعولن

680. لِتَقِـــفُ السِّيَاسَةُ خَطْوَ الشُّعُوبِ ... لِـوَحْدَةِ مَغْرِبِنَـــا الأَكْبَـــرِ!

//0/0 | /0/ | //0/0 | /0/
فعولن فعول فعولن فعول

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
//0/0 | /0/ | //0/0 | 0
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَهْ
//0/0 | //0/ | //0/0 | 00
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

681. وَأَظَلَّتَ بَعْضٌ زِمَامَ التَّأَنِّي !! وَحُمَّى الكَرَاسِي... كَإِعْصَارِ جِنّ

0/0// | 0/0// |0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن فعولن

682. وَكُنْيَا المَطَامِعِ، تُبْدِي الخَفَايَا وَتَتْفَعُ عُشَّاقَهَا لِلتَّجَنِّي

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

683. فَهَبَّ رِجَالٌ لِضَمْدِ الجِرَاحِ وَإِنْ قَلَّبَ البَعْضُ ظَهْرَ المِجَنّ

/0// | 0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعول فعولن

684. وَتَطْوَى الحَمَاقَاتُ، طَيَّ الكِتَابِ وَعَنْ كُنْهِ أَسْرَارِهَا.. لاَ تَسَلْنِي!!

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعول

685. وَخَيْلٌ عَوَارِضُهَا لِلزَّمَانِ فَإِنَّ الزَّمَانَ لأَفْصَحُ مِنِّي!

/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن فعول

686. وَطَالَعَنَا بِالبَشَائِرِ يُونِيُو فَأَنْعَشَ، كَالعَارِضِ المُرْجَحِنّ

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن فعولن

687. فَقُمْنَا نَشِيدُ اقْتِصَادَ البِلاَدِ وَنُعْلِي المَصَانِعَ فِيهَا وَنَبْنِي

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعول فعولن

688. وَرُحْنَا نُوَفِّرُ لِلكَادِحِينَ، الرَّغِيفَ الشَّرِيفَ، بِعِلْمٍ وَفَنّ

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

689. وَيَزْرَعَ فَلاَّحُنَا أَرْضَهُ بِذَوْبِ الشَّرَايِينِ، لاَ بِالتَّمَنِّي !

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

690. وَنَصْنَعُ مِنْ صُلْبِ وَاقِعِنَا مَذَاهِبَنَا.. رَافِضِينَ التَّبَنِّي!!

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن فعولن

شَغَلْنَا الوَرَى، وَ مَلَأْنَا الدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْرٍ نُرَتِّلُهُ كَالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

691. وَفِي الأَرْضِ لِلزَّارِعِينَ خَبَايَا ... مُضَمَّخَةً بِدِمَاءِ الضَّحَايَا

//0/0 | //0/0 | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن فعولن

692. وَفِي عُمْقِهَا تَكْمُنُ البَرَكَاتُ ... إِذَا بَارَكَ السَّعْيَ صِدْقُ النَّوَايَا

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن فعولن

693. وَثُرْنَتُنَا فِي سَبِيلِ البَقَاءِ ... لَهَا فِي صَمِيمِ التُّرَابِ بَقَايَا

/0// | 0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعول فعولن

694. وَأَبْطَالُنَا فِي صِرَاعِ الأَرَاضِي ... كَأَبْطَالِنَا فِي صِرَاعِ المَنَايَا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

695. وَتَأْبَى عَقِيدَتُنَا الإِحْتِكَارَ ... وَتَأْبَى خُطَانَا ارْتِكَابَ الخَطَايَا

0/0// | /0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعول فعولن

696. وَيَعْضُدُ ثَوْرَتَنَا الإِقْتِنَاعُ ... وَإِيمَانُنَا بِوُضُوحِ الثَّنَايَا

/0// | /0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعول فعولن

697. تَخِذْنَا العَدَالَةَ نَهْجًا صَرِيحًا ... وَإِنْصَافَنَا فِي عِلَاجِ القَضَايَا

0/0// | //0/ | //0/ 0 | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

698. وَرَأْيُ الجَمَاعَةِ فِيمَا تَرَاهُ ... فَجَنَّبَنَا الرُّشْدُ كُلَّ البَلَايَا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

699. وَقُمْنَا نُوَزِّعُ مَا أَوْرَثَ اللّٰهُ لِلصَّالِحِينَ ، زَوَايَا ، زَوَايَا

0/0// | /0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعول فعولن

700. وَرُحْنَا نَجْمَعُ مَا طَيَّرَتْهُ ... يَدُ الغَاصِبِينَ شَظَايَا ، شَظَايَا

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعول فعولن

شَغَلْنَا الوَرَى، وَ مَلَأْنَا الثُّنَا
0/0// | 0/0// | /0// | 0
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْرٍ نُرَتِّلُهُ كَالصَّلَاةِ
0/0// | /0// | 0/0// | 00
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

701. شَـرِبْتَ العَقِيدَةَ، حَتَّى النُّخَـاعَ ... فَـأَسْلَمْتَ وَجْهِي لِرَبِّ الجَلاَلَـةْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

702. وَلَـوْلاَ الوَفَـاءُ لإِسْـلاَمِنَـا ... لَـمَا قَرَّ لِلشَّعْبِ يَوْمًا مَنَالَـةْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعل

703. وَلَـوْلاَ اسْتِقَامَةُ أَخْـلاَقِنَـا ... لَمَـا أَخْلَصَ الشَّعْبُ يَوْمًا نِضَالَـةْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعل

704. وَلَـوْلاَ تَحَالُفُ شَعْـبٍ ، وَرَبِّ ... لَـمَا حَقَّقَ الـرَّبُّ يَوْمًا سُؤَالَـةْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

705. هُـوَ الـدِّينُ يَغْمُرُ أَرْوَاحَنَـا ... بِنُورِ اليَقِينِ ، وَيُـرْمِي الضَّلاَلَـةْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعل

706. إِذَا الـشَّعْبُ أَخْـلَفَ عَهْدَ الإِلَـهِ ... وَخَـانَ العَقِيدَةَ فَـارْقُبْ زَوَالَـةْ !

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

707. إِذَا مَـا انْتَصَرْنَا بِحَرْبِ الخَلاَصِ ... فَثَـوْرَتُنَا اليَـوْمَ حَرْبُ الأَصَالَـةْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعول

708. نَـهَتْنَا لِمَعْرَكَـةِ الـمُسْتَـوَى ... نُـرَبِّي الـنُّفُوسَ وَنَغْزُو الجَهَالَـةْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعل

709. وَيَـصْنَـعُ إِيـمَانُنَا أُمَّـةً ... قَـوَامًا ... فَتَرْجُـفُ مِنْهَا الضَّلاَلَـةْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

710. وَإِنْ يَنْصُرِ الشَّعْبُ حَرْبَ الضَّمِيرِ ... لَمَنَّـا بِوَحْـيِ الضَّمِيرِ احْتِفَالَـةْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعول

شَغَلْنَا الـوَرَى، وَ مَلأْنَا الـدُّنَا
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـرٍ نُـرَتِّلُهُ كَـالصَّلاَةْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

711. طَبَـائِعُنَا، صَالِحَاتٌ جَلِيلَـــــةٌ ... تَـعَافُ انْحِلاَلَ النُّفُوسِ الذَّلِيلَـــــةْ .

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0// ... 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـول فعـولن فعولن فعـولن ... فعـولن فعـولن فعـولن فعولن

712. وَتَـــأْبَـــى رُجُولَتُنَـا الابْتِذَالَ ... وَأَحْلاَمُنَـــا ، وَالشُّعُـورَ الطَّوِيلَـــةْ !

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | /0// ... 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـول فعولن فعـول ... فعـولن فعـولن فعـولن فعولن

713. تَخَنَّثَ هَذَا الزَّمَانُ وَدَبَّـــــتْ ... خَنَـافِيسُ هِبِّـــي، تُشِيعُ الرَّتِيلَـــةْ !

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// ... 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـول فعـولن فعـول فعـولن ... فعـولن فعـولن فعـولن فعولن

714. وَنَـاقَـــسَ آدَمُ حَـــــوَّاءَهُ ... دَلاَلاً، وغُنْجًـــا ، وَذَبْحَ فَضِيلَـــــةْ !

/0// | /0// | 0/0// | 0// ... 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعـول فعـول فعولن فعـل ... فعـولن فعـول فعـولن فعولن

715. وَجَـــرَّتْ ذُيُـــولَ الطَّوَاوِيسِ هَذِي الـسَّرَاوِيـــلُ وَهِيَ القِصَارُ الطَّوِيلَـــــةْ !

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// ... 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن ... فعـولن فعـولن فعـولن فعولن

716. وَلَـــوْلاَ الـــنُّهُودُ، لَـــمَا كُنْتَ تَقْرُ ... قُ ، بَيْنَ جَـمِيلٍ وَبَيْـــنَ جَـمِيلَةْ!..

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | /0// ... /0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعـولن فعـول فعولن فعـول ... فعـول فعـولن فعـول فعولن

717. وَشَـــاعَ الشُّذُوذُ وَدَاعَ الحَشِيـــشُ ... وَأَصْبَحَ لِلْمُـوبِقَـــاتِ وَسِيلَـــــــةْ

0/0// | /0// | /0// | 0 /0// | /0// ... /0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعـولن فعـول فعولن فعـول ... فعـول فعـولن فعـول فعولن

718. وَتَقْرُفُ آنَافُنَـــا القَـــاذُورَاتِ ... فَـــلَمْ تَجْدِ فِـي صَرْفِهَـــا أَيُّ حِيلَـــةْ

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// ... 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـول فعـولن فعولن فعـول ... فعـولن فعـولن فعـولن فعولن

719. وَأَرْضُ الجَزَائِرِ ،أَرْضُ الفُحُولِ! ... فَأَيْـــنَ الشَّهَامَةُ ؟؟ أَيْنَ الرُّجُولَـــةْ ؟؟

0/0// | /0// | 0/0// | /0// ... 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـول فعولن فعـول ... فعـولن فعـول فعـولن فعولن

720. وَمَنْ لَـــمْ يَصُنْ حُرُمَاتِ البِلاَدِ ... وَيَثْرُ النِّفَايَـــاتِ ... قَدْ خَـــانَ حِيلَـــةْ!

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | /0// ... 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـول فعولن فعـول ... فعـولن فعـولن فعـولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـو
بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعـولن فعـول فعولن فعـولْ
تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن

721. تَسَامَتْ مَصَابِيرُ إِشْعَاعِنَا

//0/0 | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعل

722. مَسَاجِدُ لِلْهَدْيِ، فِي كُلِّ فَجٍّ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

723. بِسِرْتَا ابْنِ بَادِيسَ لاَحَ سَنَاهَا

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

724. وَجَامِعُ كَتْشَاوَةَ المُسْتَعَادَ

/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعول فعولن فعولن فعول

725. يُنَاجِيهِ فِي النِّيلِ أَزْهَرُنَا

0/0// | 0/0// | /0// | 0//
فعولن فعولن فعول فعل

726. دِبُرْ مُونُ هَلْ دَلَمَ حِقْدُ الصَّلِيبِ ؟

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

727. وَهَلْ فَتَّ فِيلِيبُ فِي عَزْمِنَا ؟

0/0// | 0/0// | /0/ 0 | 0//
فعولن فعولن فعولن فعل

728. وَهَلْ نَابْلِيُونُ وَمَنْ وَسْمَتُهُ

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

729. وَهَلْ لاَهِجِرِي وَطُولُ السِّنِينَ اسـ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

730. وَمَهْمَا يُقِيمُونَ فِيهِ احْتِقَالاً

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

تَدَعَّمْ خَالِصَ إِيمَانِنَا ...

/0// | /0/ | /0// | 0/0// | 0//
فعول فعول فعولن فعل

تُنِيرُ السَّبِيلَ لأَجْيَالِنَا

0/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعل

وَوِهْرَانُ تَسْمُو بِإِلْهَامِنَا

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعل

أَمَا لَنَفَكَّ رَمْزًا لإِجْلاَلِنَا ؟

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعل

فَيَسْتَنْجِدَانِ بِأَسْلاَفِنَا!

0/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعل

أَنَالَ قَرِيقُوَارُ مِنْ بَأْسِنَا ؟

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعل

وَحَطَّ القَسَاوِسُ مِنْ شَأْنِنَا ؟

0/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعل

يَدَاهُ، اسْتَهَانَ بِإِصْرَارِنَا ؟

0/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعل

تَطَاعَسَ المَرُوقَ بِأَطْفَالِنَا ؟

0/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعل

فَقَدْ عَادَ يَهْفُو لأَكْبَادِنَا

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعل

شَغَلْنَا الوَرَى، وَ مَلأْنَا الدُّنَا

0/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْرٍ نُرَتِّلُهُ كَالصَّلاَةْ

0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَزَائِرْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

731. تَمَـاوَجَ فِـي فَاسَ رَجْعُ الصَّدَى ... مِـنَ القَـرَوِيِّـيـنَ يَغْـزُو المَـدَى

/0// | 0/0// | 0/0// | 0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـول فعـولن فعولن فعـل فعـول فعـولن فعـل

732. يُسَـاجِلُ زَيْتُونَـةَ لِلسَّـلاَمِ ... مُبَارِكَـةَ فَلَبِّـي النِّـدَا

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـول فعـولن فعولن فعـولن فعـول فعـولن فعـل

733. هُـوَ المَغْـرِبُ الأَكْبَرُ المُسْتَمِدُّ ... رِسَالاَتِـهِ مِـنْ رَسُـولِ الهُـدَى

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـول فعـولن فعـولن فعـل

734. وَوِحْـدَةُ مَغْرِبِنَـا اليَوْمَ خَطْوٌ ... إِلَـى وِحْدَةِ المُسْلِمِينَ غَـدَا

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـول فعـول فعولن فعولن فعـولن فعـولن فعـل

735. بِتَوْحِيـدِ بَعْـضٍ، نُوَحِّدُ كُـلاً ... وَهَـلْ يُنْكِـرُ الخَبَـرُ المُبْتَـدَا ؟

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـولن فعول فعـولن فعـولن فعـولن فعـل

736. فَرُبَّمَـا كَـانَ مَغْـرِبُنَـا ... مِثَـالاً قَوِيمًـا، بِـهِ يُقْتَـدَى !

/0// | 0/0// | /0// | 0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـول فعـولن فعول فعـل فعـولن فعـولن فعـل

737. وَإِنْ سَلَـكَ العُـرْبُ فِي أَمْرِهِـمْ ... سَـوَاءَ السَّبِيـلِ، مَدَدْنَـا اليَـدَا

/0// | 0/0// | 0/0// | 0 /0// | 0// | 0/0// | 0//
فعـول فعـولن فعولن فعـل فعـولن فعـول فعـولن فعـل

738. وَقُمْنَـا بِأَرْوَاحِنَـا نَفْتَـدِيهِمْ ... وَنَحْـنُ الأُلَـى أَخْلَصُـوا لِلْفِـدَا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـل

739. وَنَحْنُ الأُلَى غَسَلُوا العَارَ بِالدَّا ... رِ يَسْتَرْهِبُـونَ الـرَّدَى بِالـرَّدَى !

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـل

740. وَيَسْتَبْدِلُونَ الشِّعَـارَاتِ بِالفِعْـ ... ـلِ فَاسْتَوْجَبُـوا العِزَّ وَالسُّـؤْدَدَا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن فعـولن فعـولن فعـو

شَغَلْنَا الـوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـو

بِشِعْـرٍ نُـرَتِّلُهُ كَـالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعـولن فعـول فعولن فعـولْ

تَعَـابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

741. ذَكَرْنَا بِمِرْتَا نَفُوسًا أَبِيَّةً ذَكَرْنَا بِهَا الأَعْصُرَ الذَّهَبِيَّةْ

//0/0 | //0/0 | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

742. مَعَاهِدَ، تَزْخَرُ عِلْمًا وَفَضْلاً وَتُلْهِمُ رُوَّادَهَا العَبْقَرِيَّةْ

//0/ | //0/ | //0/0 | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن

743. يَصُوغُ ابْنُ فَكُّونَ فِيهَا الشَّوَادِي بِوَحْيِ جَمِيلاَتِهَا المُتْدَمِيَّةْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

744. وَتَزْهُو قَسَنْطِينَةُ بِابْنِهَا مُحَمَّدُ مَنْ شَرَّفَ العَرَبِيَّةْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعولن فعولن فعل

745. قَوَافِيهِ تَسْرِي بِأَنْفَاسِ مِرْتَا فَتَخْجَلُ مِنْهَا الوُرُودُ النَّدِيَّةْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

746. وَخَلَّدَ مِرْتَا المَجَاوِي الضَّلِيعُ وَوَاصَلَ حَمْدَانُ صُنْعَ البَقِيَّةْ

//0/ | //0/0 | //0/0 | //0/ | //0/0
فعول فعولن فعولن فعول

747. كَأَنَّ الحُطَيْئَةَ عَاشَ مَدِينًا لِعَاشُورَ فِي هَجْوِهِ لِلْبَرِيَّةْ

//0/0 | //0/ | //0/ | //0/ | 0/0//
فعولن فعول فعول فعولن

748. وَقِفْ بِالرُّبُوعِ يُفَاجِئْكَ نَادٍ لِصَالِحَ بَايَ الشَّهِيدِ الضَّحِيَّةْ

//0/ | //0/ | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن

749. تَظَافَرَ فِيهِ دُعَاةُ الصَّلاَحِ، الـ ـهُدَاةُ إِلَى القَيِّمِ المُلْهِمَةْ

//0/ | //0/ | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن

750. وَجَاءَ ابْنُ بَادِيسَ، يَغْزُو الظَّلاَمَ وَيُعْلِي الرُّؤُوسَ، وَيُذْكِي الحَمِيَّةْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

شَغَلْنَا الوَرَى، وَ مَلأْنَا الدُّنَا
//0/0 | //0/ | //0/0 | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْرٍ نُرَتِّلُهُ كَالصَّلاَةْ
//0/0 | //0/ | //0/0 | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَزَائِرْ
//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

751. أَصَـالَةُ هَـذِي البِلاَدِ الـكَرِيمَـــةْ تُجِـلُّ كِفَـاحَ النُّفُـوسِ العَظِيمَـــةْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعـول فعـولن فعولن فعـولن

752. تُحَيِّـــي أَبَـا حَمْزَةَ فِي بَنِيهَـــا وَ أَفْكَـــارَهُ النَّيِّـرَاتِ الـطَّلِيمَـــةْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعلن فعـولن

753. وتُكْبِـــرُ عَالِمَهَا الأَخْضَـــرِيَّ وآرَاءَهُ الـنَّاصِعَـــاتِ المُنِيمَـــةْ

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعـول فعـول فعولن فعـول

754. وَعَلَّـــمُ بُونَةَ مَـرْوَانُ مَهْمَـــا تَصَـدَّى لِـفَكِّ الـرُّمُوزِ الـقَدِيمَـــةْ

/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعـول فعـول فعولن فعـولن

755. عَبَـاقِرُ أَرْضِ الـجَزَائِـرِ كَـــوْنٌ تَمُـــوجُ بِهِ الـمُعْجِزَاتُ الـجَسِيمَـــةْ

/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعـول فعـولن فعـول فعـولن

756. وَفِـــي الـشَّرْقِ، يَنْهَرُنَـا عَـبْدُهُ فَيَقْفُـــو رَشِيدُ خُطَـــاهُ الـحَكِيمَـــةْ

0/0// | /0// | 0/0// | 0 //
فعـولن فعـول فعولن ذو

757. وَأَفْغَـــانُ تَـرْوِي جِهَـادَ جَمَـالٍ فَتَلْهَـــبُ فِـي الـثَّائِرِينَ الـعَزِيمَـــةْ

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعول فعولن

758. وَتَـوْرِي الـمَنُورِيُّ فِي عِينَيَّـــا وَشَامِـــلُ وَالـرُّوسُ تَـلْقَى الـهَزِيمَـــةْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـول

759. وَمُـخْتَارُ تَـلْقِي بِـهِ الـطَّائِـرَاتُ وَقَـتْلُهُ مِتْلَيْمَـــانَ يَـمْحُو الـجَرِيمَـــةْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـول

760. وَصَـوْتُ شَـكِيبٍ يَـهُزُّ الـدُّنَـا فَتَرْجِـفُ مِنْـهُ الـنُّفُوسُ الـسَّقِيمَـــةْ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـول فعـولن فعـولن فعـو

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعـولن فعـول فعولن فعـو

بِشِعْـــرٍ نُـرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعـولن فعـول فعولن فعـولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن

761. طَفِّفْ سَقَيَاكَ ...قَطَبَ الأَيِمَّـــةِ — وَمَـــنْ عَـــاشَ بِـــالفِكَرِ، يَصْنَعُ أُمَّـــةْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

762. وَمَنْ شَقَّ بِالْعِلْمِ دَرْبَ الحَيَـــاةِ — وَصَـــانَ لِنَيْلِ الـــرِّسَالاَتِ حُرْمَـــةْ

/0// | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

763. وَمَـــنْ قَطَـــعَ العُمْرَ يَغْزُو الْكِتَابَ — وَيُـــغْرِي الـــظَّلاَمَ، وَيَلْهِبُ هِمَّـــةْ

/0// | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعول فعولن فعولن فعول

764. وَدَانَ لَـــهُ الحَرْفُ بِالخَـــالِدَاتِ — فَـــأَخْلَصَ لِلْحَـــرْفِ عَهْدًا وَذِمَّـــةْ

/0// | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعول فعولن فعولن فعول

765. وَأَنْـــصَفَ مَـــنْ خَالَفُوهُ اجْتِهَـــادًا — وَصَـــانَ عَـــنِ الـــجَدَلِيَّاتِ عِلْمَـــةْ

/0// | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

766. وَمَهْمَـــا تَوَرَّعَ فِي الرَّأْيِ فِكْرٌ — فَهَيْهَـــاتَ يَـــصْدَعُ شَمْلاً وَ لُـــحْمَـــةْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

767. وَكَمْ قَـــامَ يَعْصِفُ بِالظَّـــالِمِينَ — وَيَنْصَـــبُ فَـــوْقَ الـــمُغِيرِينَ نِقْمَـــةْ

//0/0 | //0/ | //0/ 0 | //0/
فعولن فعول فعولن فعول

768. فَلَـــمْ تَثْنِهِ ظُلْمَـــاتُ السُّجُونِ — وَلاَ الـــدَّسُّ وَالـــكَيْدُ أَوْهَـــنَ عَزْمَـــةْ

//0/ | //0/ | //0/0 | //0/
فعول فعول فعولن فعول

769. وَيَـــدْعُو لِكُلِّ احْتِـــلاَلٍ ثُبُورًا — وَيَـــضْرَعُ فِـــي النَّكْبَةِ الْمُلْهِمَّـــةْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

770. سَلُـــو قَادَةَ الشَّرْقِ، عَنْ صِدْقِهِ — وَتَنْبِـــلِ مَشَـــاعِرِهِ فِـــي الْمَلِمَّـــةْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0
فعولن فعولن فعولن فعو

//0/ | //0/ | //0/0 | //0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

//0/0 | //0/ | //0/0 | //0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلأْنَا الـــدُّنَا
//0/0 | //0/ | //0/0 | //0
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
//0/0 | //0/ | //0/0 | //00
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

771. أَمَانًا، مِنَ الخَطَّـــــرِ الدَّاهِـــمِ وَمِـنْ مِعْـــوَلٍ قَاصِفٍ هَـــــادِمِ

//0/0 | //0/ | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعل

772. غَـــزَا المَذْهَبِيُّونَ عَقْلَ الشَّبَابِ بِمُسْتَـــوْرِدٍ آفِـــنٍ آثِـــــمِ

//0/0 | //0/0 | /0// | 0/0// | 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـول

773. وَرَاغُوا بِهِمْ، دُونَ إِسْلاَمِهِـــمْ إِلَـــى مَذْهَبٍ لَيْسَ بِالسَّالِـــمِ!

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـل

774. وَتَسْـــوا شُيُوعِيَّةً كَالوَبَـــاءِ كَمَـــا يُصْرَفُ السُّمُّ لِلطَّاعِـــمِ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | /0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـول

775. وَقَالُـــوا: التَّقَدُّمُ شَرْعُ الحَيَاةِ! وكَـــمْ رَكَضَ الحُلْمُ بِالنَّائِـــمِ ؟!

//0/0 | //0/ | //0/0 | /0//
فعـولن فعـول فعولن فعـول

776. وَقَالُوا: الرُّجُوعُ إِلَى الدِّينِ رَجْعِي وَإِنَّ الحَيَـــاةَ مَـــعَ القَائِـــمِ

//0/0 | //0/ | //0/0 | 0/0//
فعـولن فعـول فعولن فعـولن

777. فَضَلَّ الشَّبَابُ البَرِيءُ انْخِدَاعًـــا بِـــرَقْطَاءَ فِي جِلْدِهَا النَّاعِـــمِ

//0/0 | //0/0 | //0/ 0 | 0/0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن

778. وَلَجَّ مَعَ الأَرْتَكِينَ انْحِرَافًـــا عَنِ المَبْـــدَأِ الخَالِدِ الدَّائِـــمِ

//0/ | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعـول فعـولن فعولن فعـولن

779. وَبَـــثَّ أَسَاتِذَةً فِي الشَّبَـــابِ رَوَاسِـــبَ مُسْتَعْمِـــرٍ غَاشِـــمِ

//0/ | //0/ | //0/0 | /0//
فعـول فعـول فعولن فعـول

780. وَهَيِّـــلَ دُكَاتِرَةً عَالِمُـــونَ فَوَيْـــلٌ لِمُسْتَهْتِـــرٍ عَالِـــمِ!

//0/ | //0/ | //0/0 | /0//
فعـول فعـول فعولن فعـول

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
//0/0 | //0/ | //0/0 | 0//
فعـولن فعـول فعولن فعـو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
//0/0 | //0/ | //0/0 | 00//
فعـولن فعـول فعولن فعـولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

781. تَفَسَّخَ هَذَا الشَّبَابُ وَمَاعَـــــا وَخَـــــرْبَ أَخْلاَقَهُ وَتَدَاعَـــــــى

/0// | /0// | /0// | /0// | /0//
فعول فعولن فعول فعولن فعولن

782. فَـــوَيْلُ الجَزَائِرِ وَالـمُسْلِمِيـنَ إِذَا دَنَّسَ الـنَّشْءَ هَذِي الـطِّبَاعَـــا

/0// | /0// | /0// | /0// | /0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

783. وكَـيْفَ يَسُوسُ البِـلاَدَ غَبِـيٌّ بَلِيـدٌ أَضَاعَ الضَّمِيرَ فَضَاعَـــــا!!؟؟

/0// | /0// | /0// | /0// | /0//
فعول فعولن فعول فعولن فعولن

784. وَمَـــنْ يَطْمَئِنُّ لأَقْـدَارِ شَعْبٍ إِذَا اسْتَخْلَفَ الشَّعْبُ فِيهَا الضَّبَاعَـــا؟؟

/0// | /0// | /0// | /0// | /0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

785. وكَـيْفَ يُـقَـوِّمُ بُـنَيَّـاتُـــهُ وَتَقْوِيمُ أَخْـلاَقِهِ مَا اسْتَطَـاعَـــا ؟؟

/0// | /0// | /0// | /0// | /0//
فعول فعول فعولن فعولن فعل

786. وكَيْفَ يَصُونُ الأَصَالَةَ نَـــشْءٌ وَقَـــدْ سَـاوَمُوهُ عَـلَيْهَا فَـبَاعَـــا ؟

/0// | /0// | /0// | /0// | /0//
فعول فعولن فعول فعولن فعولن

787. وكَيْفَ يُنِيرُ الطَّرِيقَ شَبَـــابٌ وَقَدْ طَمَسَ الرِّجْسُ فِيهِ الشُّعَاعَـــــا؟

/0// | /0// | /0// | /0// | /0//
فعول فعولن فعول فعولن فعولن

788. وكَيْفَ يُدَاوِي المَرِيضُ صَحِيحًا وَفِـي قَلْبِهِ مَرَضُ السُّلِّ شَاعَـــــا ؟

/0// | /0// | /0// | /0// | /0//
فعول فعولن فعول فعولن فعولن

789. وكَيْفَ يُصَارِعُ مَوْجَ الحَيَـــاةِ وَمَا اسْطَاعَ فِي أُصْغُرَيْـهِ الصِّـرَاعَا!

/0// | /0// | /0// | /0// | /0//
فعول فعول فعولن فعولن فعولن

790. هُـــوَ الخَطَرُ الجَـارِفُ الـمُسْتَطِيرُ ، فَـإِنْ تُهْمِلُـوهُ... الـوَدَاعَ ... الوَدَاعَـــا!!

/0// | /0// | /0// | /0// | /0//
فعول فعولن فعولن فعول فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا

/0// | /0// | /0// | /0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ

/0// | /0// | /0// | /00
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ

/0// | /0// | /0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

791. وَمُسْتَهْتَرُونَ أَضَاعُوا الثَّنَايَا ... وَشَاعَ تَذَكُّرُهُمْ لِلسَّجَايَا

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

792. وَقَالُوا: لِلتَّقَدُّمِ خَلْعُ الْعِذَارِ ... وَهَتْكُ الْعَفَافِ وَنَشْرُ الْخَطَايَا

0/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعول

793. وَجَعْلُ الشُّعُورِ وَلَبْسُ الطَّيَالِسِيِّ ... وَحَمْلُ الْقَنَادِيلِ، مِثْلَ الصَّبَايَا

0/0// | /0// | /0// | 0/0// | /0//
فعولن فعول فعولن فعول

794. وَيَفْتَخِرُونَ بِشُرْبِ الْخُمُورِ ... وَفِي الْكَأْسِ تَرْسُبُ كُلُّ الْبَلَايَا

/0// | /0// | /0// | 0/0// | /0//
فعول فعول فعولن فعول

795. فَهُمْ يَرْقُصُونَ كَطَيْرٍ ذَبِيحٍ ... وَلَا يَحْفِلُونَ بِرَكْبِ الْمَنَايَا

0/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

796. وَقَالُوا: لِتَقْدُمِ شِعْرٍ لَقِيطٍ ... تَطِيرُ الْأَصَالَةُ فِيهِ شَظَايَا

0/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

797. تَفَاعِيلُهُ كَضَمِيرِ الْيَهُودِ ... يَصُوغُ مَبَانِيهِ خُبْثُ النَّوَايَا

0/0// | /0// | /0// 0 | /0//
فعولن فعول فعولن فعول

798. وَقَدْ أَصْبَحَ الشِّعْرُ كَالْجِيلِ خُنْثَى ... تُذِيبُ الْمُيُوعَةُ فِيهِ الْخَلَايَا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

799. وَصَهْيَوْنُ صَهْيَوْنُ أَخْلَاقُنَا ... فَكَيْفَ نَكُونُ رَعَايَا ...

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعل

800. وَهَلْ يُحْزِنُ الْحَقَّ مُسْتَعْمِرًا ... وَأَخْلَاقُنَا فِي يَدَيْهِ سَبَايَا؟؟

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعو

شَغَلْنَا الْوَرَى، وَ مَلَأْنَا الدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْرٍ نُرَتِّلُهُ كَالصَّلَاةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الْجَزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

801. بُنَـاةَ الجَزَائِرِ صُونُوا الشَّبَابَـا ... وَلاَ تَأْمَنُـوا فِي الشَّبَابِ الذِّئَابَـا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

802. وَلاَ تُهْمِلُـوا أَمْـرَ طُلاَّبِنَـا ... فَقَـدْ أَصْبَحَ العَقْلُ فِيهِمْ يَبَابَـا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0
فعولن فعولن فعولن فعل

803. فَكَمْ شَوَّهَ المَمْتَخُ فِيهِمْ عُقُولاً ... وَكَمْ أَمْعَنَ المَمْتَخُ فِيهِمْ خَرَابَـا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

804. وَحَرَّفَ مَنْ زَاغَ إِمْلاَءَهُمْ ... وَأَفْقَدَهُمْ وَعْيَهُمْ وَالصَّوَابَـا

0// | 0/0// | 0/0// | 0
فعول فعولن فعولن فعل

805. وَأَصْبَحَ تَفْكِيرُهُمْ قَرْمَزِيًّـا ... دَخِيلاً وَإِيمَانُهُمْ مُسْتَرَابَـا

0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

806. وَتَعْشُو حَمَاقَاتُ كُوهِينَ بَـانَتْ ... فَتَحْتِثُ فِـي الأَغْبِيَـاءِ اضْطِرَابَـا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

807. وَتَتْعَقُ أَبْـوَاقُ.. مَا رَكَسَ فِيهِمْ ... فَـيَتَّخِذُونَ الدَّلِيـلَ ... الغُرَابَـا

0// | 0/0// | 0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

808. فَوَيْـلٌ لِطُلاَّبِنَا مِنْ شُيُـوخٍ ... تَوَافِـهِ لاَ يَعْلَمُـونَ الكِتَابَـا

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

809. وَمُرْتَزِقِيـنَ بِـأَفْكَارِهِـمْ ... صَنَائِـعُ لاَ يَقْرَؤُونَ الحِسَابَـا !!

0// | 0// | 0/0// | 0
فعول فعول فعولن فعل

810. وَلاَ زَالَ فِينَـا .. لِمُسْتَعْمِرِينَا ... عُيُـونٌ ..لَوَ انَّ أَسْلَمُونَا التُّرَابَـا !!

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـدُّنَا
0/0// | 0// | 0/0// | 0
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـرٍ نُـرَتِّلُهُ كَـالصَّلاَةْ
0/0// | 0// | 0/0// | 00
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

811. كَـمِ النَّمَسُ بَيْنَ المُنْقَفِ حَرَكِـي! فَـأَبْدَلَ فِيـهِ اليَقِينَ بِشَـكّ !

0/0// | /0// |0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

812. يُـسَبِّحُ يَوْمًا... وَيَكْفُرُ عَشْـرًا وَيَعْبَـثُ بَيْنَ عَفَافٍ ، وَهَتْـكٍ !

/0// | /0// | /0// | /0// | /0//
فعول فعولن فعولن فعولن

813. يُـجَادِلُ فِـي الحَقِّ بِالشُّبُهَاتِ وَإِنْ حَصْحَصَ الـحَقُّ جَـاءَ بِإِفْكِ!

/0// | /0// | /0// | /0// | /0//
فعول فعولن فعول فعول

814. وَيَـطْعَنُ فِي وَثَبَةِ الثَّائِرِيـنَ وَإِنْ خَـافَ عُقْبَـاهُ قَـامَ، يُزَكِّـي !

/0// | /0// | /0// | /0// | /0//
فعول فعولن فعولن فعول

815. وَيَرْتَـابُ فِي المَذْهَبِ المُرْتَضَى وَإِنْ حَصَّ بِالكَسْبِ ... الشُّمُوعَ يُنْكِـي!

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعل

816. يُشِيعُ المُـرُوقَ بِدُنْيَا الشَّبَـابِ وَيَذْكِـي غُرُورَ الشَّبَـابِ وَيَحْكِـي !

0/0// | /0// | 0/0// | /0//
فعولن فعول فعولن فعول

817. كَجَزَّارِ قَرْيَتِنَـا ، لَـمْ يَزَلْ يَجُزُّ الـرُّؤُوسَ ــ احْتِرَافًا ــ وَيَبْكِي !

0/0// | /0// | /0// 0 | 0//
فعولن فعول فعولن فعل

818. وَيَمْعِـنُ فِي النَّصِّ سِرًّا وَجَهْـرًا وَيَغْمِضُ عَيْنَـيَ النَّمِيمِ بِضَحْكِ !

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

819. سَـوَاءٌ لَدَيْهِ، إِذَا بَانَ مَـالٌ أَلاَذَ بِـإِيمَانِهِ ، أَمْ بِشِـرْكِ !

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

820. هُنَـا فِـي البِلاَدِ، شَهَادَةُ زُورٍ فَوَيْلُ الـجَزَائِرِ، مِنْ كَيْدِ حَرْكِـي !

0/0// | /0// | /0// | 0/0//
فعولن فعول فعول فعولن

شَغَلَنَا الـوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـرٍ نُـرَتِّلُهُ كَـالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

821. وَبَعْضُهُمْ اغْرَبُـــوا فِي السَّخَافَةْ ... وَبِالجَهْـــلِ، يَحْتَكِـرُونَ الثَّقَافَـــــةْ

//0/0 | 0/0// | 0/0// | /0// ... //0/0 | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعول ... فعولن فعول فعولن فعولن

822. فَيَنْتَقِـــدُونَ، وَيَحْتَقِـــرُونَ ... وَيَنْتَقِصُـــونَ الحِجَى وَ القَحَافَـــةْ

//0/ | /0// | //0/ | //0/ ... //0/ | //0/0 | //0/0 | /0//
فعول فعول فعول فعول ... فعول فعولن فعولن فعولن

823. وَيَنْتَحِلُـــونَ أَعَزَّ الكُنَـــى ... وَيَمْتَهِنُـــونَ جَلالَ الصَّحَافَـــةْ

//0/ | //0/ | //0/0 | 0// ... //0/ | //0/ | //0/0 | //0/0
فعول فعول فعولن فعو ... فعول فعول فعولن فعولن

824. وَيَخْتَلِسُـــونَ جُهُـــودَ سِوَاهُمْ ... بِدُونِ حَيَـــاءٍ، وَدُونَ نَظَافَـــةْ

//0/ | //0/ | //0/ | //0/0 ... //0/ | //0/0 | //0/ | //0/0
فعول فعول فعول فعولن ... فعول فعولن فعول فعولن

825. غَرَابِيبُ سُودٌ، تُجِيدُ النَّعِيـــقَ ... وَتَخْتَـــالُ فِـي مَشْيِهَا كَالزَّرَافَـــةْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | /0// ... //0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعول ... فعولن فعولن فعولن فعولن

826. وَتَسْتَبِلُهُ النَّاسَ فِي كُلِّ شَـــيْءٍ ... فَمَـــا أَنْبَتَ العَقْلُ قَالَتْ خِلافَـــةْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0 ... //0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن ... فعولن فعولن فعولن فعولن

827. وَمَـــا قَرَّرَ العِلْمُ وَالضَّالِعُـــونَ ... رَمَتْـــهُ، وَقَالَتْ: حَدِيثٌ خُرَافَـــةْ

//0/0 | //0/0 | //0/ 0 | //0/ ... //0/ | //0/0 | //0/ | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعول ... فعول فعولن فعول فعولن

828. وَيَفْشُو الفَرَاغُ، بِهِمْ وَالضَّيَـــاعُ ... فَيَعْتَبِـــرُونَ الأُصَالَـــةَ: آفَـــةْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | //0/ ... //0/ | //0/0 | //0/ | //0/0
فعولن فعول فعولن فعول ... فعول فعولن فعول فعولن

829. وَتَقْرَعُ فِيهِـــمْ رِيَاحُ الطُّبُـــولِ ... فَتُغْرِيهِمُـــو بِادِّعَـــاءِ الخِلافَـــةْ

//0/ | //0/0 | //0/ | //0/ ... //0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعول فعولن فعول فعولن ... فعولن فعولن فعولن فعولن

830. قَرَاطِيطَةٌ كَـالحِجَارَةِ غُلْـــفٌ ... فَيَـــا لَمُصِيبَتَنَـــا فِي الثَّقَافَـــةْ!

//0/ | //0/0 | //0/ | //0/0 ... //0/ | //0/ | //0/0 | //0/0
فعول فعولن فعول فعولن ... فعول فعول فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا ... بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَهْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | 0// ... //0/0 | //0/ | //0/0 | 0//
فعولن فعول فعولن فعو ... فعولن فعول فعولن فعو

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ ... تُضِيءُ عَلَى الدَّهْرِ مِثْلَ المَنَارَهْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0 ... //0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن ... فعولن فعولن فعولن فعولن

831. وَمُسْتَشْرِقُونَ، أَحْيَوا الـــــجَلاَلاَ — وَمُسْتَشْرِقُـونَ أَشَـاعُوا الضَّـــــلاَلاَ

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

832. فَمَنْ أَنْصَفُونَا، وَقَالُوا صَوَابَـــا — وَشَـدُّوا إِلَـــى مُلْتَقَانَا الرِّحَـــــالاَ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

833. وَلَـــمْ يُنْقِصُوا قَدْرَ أَمْجَادِنَـــا — تَخَذْنَـــــا أُمُو قُـــدْوَةً وَمِثَـــــالاَ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعو

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

834. وَأَكْبَـــــرَ إِنْصَافِهِمْ شَعْبَنَـــــا — وَلَـــمْ يُنْكِرِ الْعِلْمَ فِـيهِمْ خِصَـــــالاَ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعو

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

835. وَمَـــنْ أَنْبَتُوا الْحَقَّ حِقْدًا دَفِينَـــا — وَأَلْقَـــى الصَّلِيبُ عَلَيْهِمْ ظِـــــلاَلاَ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

836. وَكَـــــانُوا طَوَابِيرَ مُسْتَعْمِرِينَا — وَكَانُـــوا مَخَاضَ اللَّيَـالِي الْحُبَالَـــى

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

837. دَعَوْنَـــاهُمُو لِلْجِدَالِ النَّزِيـــهِ — وَقُلْنَـــا: لَهُمْ لاَ نَهَابُ الْجِـــــدَالاَ

0/0// | 0/0// | /0// 0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

838. فَـــإِنْ أَنْصَفُوا الْعِلْمَ وَالْحَقَّ قُلْنَـــا: — نُفُوسُ الرِّجَـــــالِ تُجِلُّ الرِّجَـــــالاَ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

839. وَإِنْ طَمَسَ الْحِقْدُ أَبْصَارَهُـــــمْ — نَبَذْنَاهُمُـــ ـو، وَمَحَبْنَا السُّـــــؤَالاَ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعو

0/0// | 0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

840. وَبِـــــالدَّمِ نَكْتُبُ تَارِيخَنَـــا — وَنَبْلُـــغُ -بِالْعَدْلِ فِيهِ- الْكَمَـــــالاَ

/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعول فعول فعولن فعو

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــــكُتُبَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــــالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الْجَـــــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

841-.وَ أعْيَا المبشرُ عُمْق العقيدهْ فلنْ تُجْدِ فينا المَساعِي الحميدهْ
//0/0 | //0/ |0/0// | 0/0// //0/0| 0 /0// |0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
842-.ولاَ عسل في طواياه سمٌّ ولا البذلُ يُخفي الشُّرورَ المبيدَهْ
/0// | //0/0| //0/0| 0/0// //0/0| //0/0 | 0/0// //0/0|
فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
843- ولا أنْ يَطُوفَ بأبوابِـنَا وَمِنْ خَلْفِهَا ، عزمات وطـيدَه
0// | 0/0// |0/0// |0/0// //0/0|
فعولن فعول فعولن فعو فعولن فعول فعولن فعولن
844-ولا أن يُعالجَ فينا المريضُ وتُهتكُ في أصْغيرَيهِ العقيـــدَه
/0// |0/0// |0/0// |0/0 | //0/0 |0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
845- ولا بالأناجيل ، تُنشرُ فينَا فتُصبحُ بالوَضِـع – غيرَ مُفيدَه
0/0// //0/0| //0/0| //0/0 |0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن فعول فعولن فعولن فعول
846- فحَسْبُ المُبَشِّر قَرْنٌ ونِصفٌ تَجَاربُ للزِّيـغ ، كانت بليـده !!
//0/0 | //0/0| //0/0 | //0/0 |0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
847-فإيمَانُنا شَامِخٌ كُعُـلانَا ونَظْرتُنـا فيه ظلَّتْ بَعيـــدَه
//0/0| //0/0 | //0/0| //0/0 //0/0|
فعولن فعولن فعول فعولن فعول فعولن فعولن فعول
848- لِيَعْزُ المُبَشِّـرُ أبنَاءَهُ فقدْ أصْبحُوا كَالقُـرود الطَّريدَه
//0/0| //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعول فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعولن
849- بهمْ تَتَدَحْرَجُ هِيبيـــةٌ في خَطَوات في الموتِ غير وئِيدَه
//0/0 | //0/0| //0/0 | //0/0| //0/0
فعولن فعولن فعول فعولن فعول فعولن فعولن فعولن
850-و أحْري بنَا أنْ نُبشِّر فيكُم فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
//0/0| //0/0 | //0/0 | //0/0

شَغَلْنَا الـــورَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0
فعولن فعول فعولن فعو
بِشِعْـــر نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
//0/0 | //0/0 | //0/0 | //00
فعولن فعول فعولن فعولْ
تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
//0/0| //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

851. و بـــــعض تـــزوج بالأجنبية
0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعول

و قـــــــال: مثقفة حضـــــــــرية
/0// | // /0/ | // /0/ | // 0/0
فعول فعول فعول فعولن

852. تُـــــرَاقِصُنِي وتُرَاقِصُ هَـــذَا
// /0/ | // /0/ | // /0/ | 0/0//
فعول فعول فعول فعولن

وَذَاكَ... وتَـــ ـحْبَثُ عَنْ حُسْنِ نِيَّـــــة
// /0/ | // /0/ | // /0/ | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن

853. وتَخْتَـــــالُ بِالمِينِي جُوبَةً دَلاَلاً
// 0/0 | // 0/0 | // /0/ | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

وتَسْتَعْـــرِضُ المُغْرِيَاتِ الخَفِيَّـــــة
// 0/0 | // 0/0 | // 0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

854. وتَتْرُكُنِـــي... لاَ جُنَاحَ عَلَيْهَـــا
// /0/ | // 0/0 | // /0/ | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

وتَذْهَبُ لِلسَّهْـــــرَةِ النَّرْجِسِيَّـــــة
// /0/ | // 0/0 | // 0/0 | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

855. وتَقْضِـي اللَّيَالِـي خَارِجَ بَيْتِـي
// 0/0 | // /0/ | // /0/ | 0/0//
فعولن فعول فعول فعولن

وذَلِكَ مِـــنْ نِعَـــمِ المَدَنِيَّـــــة
// /0/ | // /0/ | // /0/ | 0/0//
فعول فعول فعول فعولن

856. وإِنْ وَلَدَتْ... لَسْتُ أَدْرِي لِمَنْ؟؟
// /0/ | // 0/0 | // 0/0 | 0//
فعول فعولن فعولن فعو

كَفَـــــى أَنَّهُ مِنْ بَنِـــي البَشَرِيَّـــة
// /0/ | // 0/0 | // /0/ | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

857. أُنَادِيـــهِ صَالِحُ عِنْدَ الصَّبَـــاحِ
// 0/0 | // /0/ | // 0/0 | // /0/
فعولن فعول فعولن فعول

وأَدْعُـــــوهُ مُورِيسُ عِنْدَ العَشِيَّـــة
// 0/0 | // 0/0 | // 0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

858. وإِنْ زَلَّ يَـــومًا، تُنَادِيهِ بِيكُـــو
// 0/0 | // 0/0 | // 0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

فَـــأَحْسَنُ بِيكُـــو مِنَ البَكَوِيَّـــــة
// /0/ | // 0/0 | // /0/ | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

859. وتَدْعُـــو مُسَاعِدَنَـــا مُونْ أَرَابْ
// 0/0 | // /0/ | // 0/0 | 0 0//
فعولن فعول فعولن فعولْ

فَأَهْـــوَى العُرُوبَةَ وَالعَرَبِيَّـــــة!!
// 0/0 | // /0/ | // /0/ | 0/0//
فعولن فعول فعول فعولن

860. وأَنْحَـــرُ فِـــي نَحْرِهَا غِيرَتِي
// /0/ | // 0/0 | // 0/0 | 0//
فعول فعولن فعولن فعو

فَتَغْدُو أَنَـــا... ثُـمَّ أَصْبَحُ هِيَّـــــة!!
// 0/0 | // 0/0 | // /0/ | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
// 0/0 | // /0/ | // 0/0 | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
// 0/0 | // /0/ | // 0/0 | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
// 0/0 | // 0/0 | // 0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

جمعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

861. وتَـــفَاحَةً، أَخرَجَـتْ آدَمَـــا ... مِنَ الخُـلْدِ، مُذْ لَعَنَتْـــهُ السَّمَـــا

0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

862. ولَـــكِنَّ حَوَّاءَنَا بَلَّعَتْهَـــا ... وَبِـــالطِّحِ أَبْدَلَتْ المُسْلِمَـــا

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعول فعولن فعو

863. ولَمْ تَرْضَى بِالفَحْلِ مِنْ قَوْمِهَـــا ... فَهَامَـــتْ بِمَنْ.. "مَارَمَى إِنْرَمَى"..!

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

864. فَسُحْقًـــا لِبِنْتِ تُرَيِّفُ جِيلاً ... وَتَلْعَـــنُ فِيهَا الدِّمَاءَ الدِّمَـــا ...

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعول فعولن فعو

865. وتَغْضَبُ عِيسَى المَسِيحَ، وتَبْكِـي ... عَلَـى جَـذْعِ نَخْلَتِهَا مَرْيَمَـــا

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعول فعولن فعو

866. وتَبْـــا لِمُجْتَمَعٍ خَائِـــرٍ ... تَعِيـشُ الرِّجَـــالُ بِهِ كَالنِّسَـــى!!!

0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

867. يَمُوتُ وَيَقْبَرُ فِيهِ الضَّمِيـــرُ ... وَيَحْمِـــي البَرِيءَ بِهِ المُجْرِمَـــا!

/0// | /0// | 0/0// | 0/0/
فعول فعول فعولن فعول

868. تَعَالَـــيْ فَرَنْسَا... ادْخُلِي بِسَلاَمٍ ... فَأَبْنَـــاءُ صُلْبِكِ مِلْءُ الحِمَـــى..!

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعول فعولن فعو

869. غَـــدًا بِالزَّغَارِيدِ يَسْتَقْبِلُونَ ... نُزُولَـــكِ فِي أَرْضِنَا..بَعْثَمَـــا..

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعولن فعو

870. وَيَا قَادَةَ الشَّعْبِ... إِنْ دَامَ هَذَا... ... أَقِيمُـــوا عَلَى شَعْبِكُمْ مَأْتَمَـــا..!

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

871. وَمِنْهُنَّ كَالْعَنْزِ بَادِي الرَّذِيلَـــــةِ ... يُذَلِّلْـــــنَ بِالْعَـــارِ بَيْنَ القَبِيلَـــــةِ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

872. يُشَمِّـــــرْنَ ذَيْلاً عَنِ العَوْرَاتِ ... يُثِرْنَ فُضُـــولَ النُّفُوسِ الدَّخِيلَـــــةِ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعول

873. وَيَسْلُكْنَ غَيْـــرَ الطَّرِيقِ السَّوِيِّ ... كَخَابِـــطِ لَيْـــلٍ أَضَاعَ دَلِيلَـــــةِ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعول

874. وَفَوْقَ الطَّرِيقِ، وَتَحْتَ الطَّرِيـــقِ ... يَهِمْـــــنَ كَسَكْرَانَ ضَلَّ سَبِيلَـــــةِ

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعول

875. خَنَاقِـــسُ، يَكْشِفْنَ سَاقًا كَأَنَّ الـــ ... ـــقِيَامَةَ قَامَـــــتْ لِوَأْدِ الفَضِيلَـــــةِ

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن فعولن

876. جَلاَبِيبُهُـــــنَّ لِلقِصَارِ الطِّوَالِ ... كَأَحْلاَمِهِـــــنَّ القِصَارِ الطَّوِيلَـــــةِ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعول

877. بَصَائِرُهُـــــنَّ كَأَبْصَـــارِهِنَّ ... مُرَنَّحَـــةٌ، خَاسِئَـــاتٌ،كَلِيلَـــــةِ

/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن فعولن

878. وَأَخْـــــلاَقُهُنَّ، كَوُجُوهِهِـــنَّ ... بَوَاسِـــــرُ، مُمْتَقِعَاتٌ، عَلِيلَـــــةِ

0/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعلن فعولن فعولن

879. وَأَجْسَـــــادُهُنَّ قِطَاعُ غِيَـــارٍ ... فَكُـــــلُّ القِطَاعَـــــاتِ يَكْفِي بَدِيلَهْ

0/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعول فعولن فعولن

880. إِذَا جَـــــفَّ مَاءَ الحَيَاءِ بِأُنْثَى ... فَلِـــــمْ لاَ تَجِفُّ الطِّبَاعُ الأَصِيلَـــةْ!

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــــالصَّلاَهْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

881. وَحَاشَاكِ، حَاشَاكِ بِنْتَ الأُصَالَـــةْ وَمَـــنْ شَرُفَتْ جِنْسَهَـا وَرِجَالَـــةْ

//0/0 | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

882. وَصَّـانَ شَبَابَكِ بِنْتَ الحَـــلاَلِ كَمَـــا صُنْتِ عِرْضَكِ بَيْنَ الحُثَالَـــةْ

/0// | /0// | /0// | 0/0
فعول فعول فعولن فعول

883. سَلَكْتِ الطَّرِيقَ القَوِيمَ المُبِيـــنَ فَجَنَّبَـــكِ العَقْلُ سُبْلَ الضَّلاَلَـــةْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0
فعولن فعولن فعولن فعول

884. وَأَصْفَى عَلَيْكِ جَلاَلَ الحَيَـــاءِ جَمَـــالَ الحَيَاةِ، فَصُنْتِ جَلاَلَـــةْ

0/0// | /0// | 0/0// | /0
فعولن فعول فعولن فعول

885. وَهَالَكِ مِـــنْ جِنْسِكِ الابْتِذَالُ فَعِفْتِ حَقَـــارَتَهُ وَابْتِذَالَـــةْ

/0// | 0/0// | 0/0// | /0
فعول فعولن فعولن فعول

886. وَنَـــادَاكِ شَعْبُكِ يَوْمَ التَّنَادِي فَـــشَرَّفْتِ ثَوْرَتَـــهُ وَنِضَالَـــةْ

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعول فعولن فعولن

887. وَكُنْتِ لِـــحَوَّاءَ فِـــي الخَالِدَاتِ مِثَـــالاً فَرِيدًا، عَدِمْنَا مِثَالَـــةْ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعول فعولن فعولن فعول

888. فَمِثْلُـــكِ مَنْ يَصْنَعُ الجِيلَ شَهْمًا وَيَرْعَـــى اسْتِقَامَتَـــهُ، وَاعْتِدَالَـــةْ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعول فعولن فعولن فعولن

889. وَيَزْرَعُ مِـــلْءَ دِمَـــاهُ اعْتِدَادًا يُذِيبُ مُيُوعَتَـــهُ وَانْحِلاَلَـــةْ

/0// | /0// | 0/0// | 0/0
فعول فعول فعولن فعولن

890. إِذَا الـــجِيلُ قَطَّعَ أَسْبَابَـــهُ بِـــأَمْجَادِهِ، فَاقْطَعَنَّ حِبَالَـــةْ

0/0// | /0// | 0/0// | 0
فعولن فعول فعولن فعو

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

891. وَأَجْلَـــى الشَّبَابَ غَلاَءُ المُهُورْ ... فَـــلاَذَ -عَلَى حُبِّـــهِ- بِالنُّفُـــورْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0// 0
فعولن فعول فعولن فعولْ

892. وَفَضَّلَ مَارِي عَلَى مَرْيَـــمٍ ... وَرِيتَـــا عَلَـــى زَيْنَبٍ وَالزُّهُورْ

/0// | //0/0 | //0/0 | 0//
فعول فعولن فعولن فعو

893. وَطَـــارَ مَعَ الرِّيحِ مِنْ وَكْرِهِ ... وَأَفْلَـــتَ مِنْ ظُلْمَـــاتِ القُبُـــورْ

/0// | //0/0 | //0/0 | 0//
فعول فعولن فعولن فعو

894. كَـــأَنَّ البَنَاتِ، بِضَاعَةُ سُوقٍ ... تُبَـــاعُ وَتُشْرَى... فَتُقْضَى الأُمُورْ!

//0/0 | //0/ | //0/ | 0/0//
فعولن فعول فعول فعولن

895. وَتُحْلَبُ فِي الحَيِّ كَالبَقَـــرَاتِ ... فَـــإِنْ غَاضَ مِنْهَا الحَلِيبُ تَبُـــورْ

/0// | //0/0 | //0/ | /0//
فعول فعولن فعول فعول

896. وَبِالْمَالِ تُقْنَفُ طَوْعًـــا وَكَرْهًا ... بِـــأَحْضَانِ مَنْ نَفَضَتْهُ الدُّهُـــورْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

897. وَتَقْضِي مَعَ الثَّوْرِ عُمْرَ النُّكَالَى، ... وَإِنْ أَفْلَتَـــتْ بَلَعَتْهَا الشُّـــرُورْ

//0/0 | //0/0 | //0/ 0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

898. وَعَـــلاَّلُ عَـــادَ إِلَى وَكْرِهِ ... بِمَـــارِي وَلَعْنَتِـــهِ تَيُـــورْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

899. فَوَيْلُ الْجَزَائِرِ، جِيلاً فَجِيـــلاَ ... إِذَا لَـــمْ تُحَطِّـــمْ غَـــلاَءَ المُهُورْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

900. وَتَعْسَ شَبَـــابٍ، عَدِيمِ النُّهَـــى ... عَلَـــى رِجْسِ عَادَاتِهِ لاَ يَثُـــورْ!

//0/ | //0/0 | //0/0 | 0//
فعول فعولن فعولن فعو

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلأْنَا الـــدُّنَا ... بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

//0/0 | //0/ | //0/0 | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

901. وَأَقْلَتَ مِـــــنْ قَفَصِ الإِتِّهَامْ — شَبَابٌ أَصِيـــــلٌ، وَفِيُّ الذِّمَـــــامْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | 0 0//
فعـول فعـول فعولن فعـولْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0 0//
فعـولن فعـولن فعـولن فعولْ

902. شَبَـــــابٌ تَطَهَّرَ فِيهِ الضَّمِيرُ — فَأَعْرَضَ عَـــــنْ شَهَوَاتِ الطَّعَـــــامْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | //0/
فعـولن فعـول فعولن فعـول

//0/ | //0/ | //0/0 | 0 0//
فعـول فعـول فعـولن فعولْ

903. وَأُتْرِبَ مِنْ نَبْـــــعِ إِسْلاَمِهِ — وَقَلْسَفَةِ الدِّيـــــنِ، رَوْحَ النِّظَـــــامْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـو

//0/ | //0/0 | //0/0 | 0 0//
فعـول فعـولن فعـولن فعولْ

904. وَلَمْ يَتَكَـــــرْ لأَمْجَـــــادِهِ — وَأَجْـــــدَادِهِ الخَالِدِينَ العِظَـــــامْ

//0/ | //0/0 | //0/0 | 0//
فعـول فعـولن فعولن فعـو

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0 0//
فعـولن فعـولن فعـولن فعولْ

905. وَلَمْ يَـــــكُ بِالتَّبَعِيَّاتِ يُغْرَى — وَيَجْـــــرِي وَرَاءَ السَّحَابِ الْجُهَـــــامْ

//0/ | //0/ | //0/0 | //0/0
فعـول فعـول فعولن فعـولن

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0 0//
فعـولن فعـولن فعـولن فعولْ

906. وَلاَ بِـــــالْمَذَاهِبِ يُغْرَى فَتَشْرَى — بِبَخْسٍ عَقِيدَتَـــــهُ كَالسَّـــــوَامْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | //0/0
فعـولن فعـول فعولن فعـولن

//0/0 | //0/ | //0/ | 0 0//
فعـولن فعـول فعـولن فعولْ

907. وَلَـــــمْ تَخْتَطِفْهُ مُـــــرَاهَقَةٌ — ثَقَافِيَّـــــةٌ ضَلَّ عَنْـــــهَا الفِطَامْ

//0/0 | //0/ | //0/ | 0//
فعـولن فعـول فعول فعـو

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0 0//
فعـولن فعـولن فعـولن فعولْ

908. وَلَـــــمْ تُجْدِ فِيهِ مَعَاوِلُ هَدْمٍ — يُصَوِّبُـــــهَا دَارِسُ الإِنْهِـــــزَامْ

//0/0 | //0/ | //0/ | //0/0
فعـولن فعـول فعول فعـولن

//0/ | //0/0 | //0/0 | 0 0//
فعـول فعـولن فعـولن فعولْ

909. وَلَمْ يَتَأَلَّمْ بِيُسْرَى، وَيُمْنَـــــى — وَإِسْلاَمُـــــهُ بَيْنَ ذَاكَ قَـــــوَامْ

//0/ | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعـول فعـولن فعولن فعـولن

//0/0 | //0/0 | //0/ | 0 0//
فعـولن فعـولن فعـول فعولْ

910. شَبَابٌ عَلَيْـــهِ مَنَاطُ الرَّجَـــــا — فَـــــمِنْكُمْ، وَمِنِّي.. عَلَيْهِ السَّـــــلاَمْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | //0
فعـولن فعـول فعولن فعـو

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0 0//
فعـولن فعـولن فعـولن فعولْ

شَغَلْنَا الـــــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــــدُّنَا
//0/0 | //0/ | //0/0 | //0
فعـولن فعـول فعولن فعـو

بِشِعْـــــرٍ نُـــــرَتِّلُهُ كَـــــالصَّلاَةْ
//0/0 | //0/ | //0/0 | //00
فعـولن فعـول فعولن فعـولْ

تَسَـــــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــــزَائِرْ
//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن

911. وَمَـــاجِلٌ بُلُوغِينَ عَذْبَ النَّغَـمْ
//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

يُنَاغِمُـــكَ شَاطِئُـهُ المُبْتَسِـــمْ
//0/0 | //0/ | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعو

912. وَتَفْتَحُ حَنَايَاكَ جُرْحًا قَدِيمًـــا
//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

وَمَـــا نَامَ جُرْحُ الهَوَى بِالقِـــدَمْ
//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

913. فَلاَ تَقْضِ، يَا قَلْبُ أَسْرَارَهَـــا
//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

فَـــإِنَّ شَهِيدَ الهَـــوَى مَنْ كَتَمْ
//0/ | //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعول فعولن فعولن فعولن فعو

914. وَلاَ تَشْكُ لِلْكَائِنَاتِ أَسَـــاكَ
//0/0 | //0/0 | //0/ | //0/ | /0//
فعولن فعولن فعول فعول فعول

فَـــأَنْتَ الخَصِيمُ، وَأَنْتَ الحَكَـــمْ
//0/0 | //0/ | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعو

915. وَخَلِّ المَوَاجِدَ لِلذِّكْرَيَـــاتِ
//0/0 | //0/ | //0/0 | //0/ | /0//
فعولن فعول فعولن فعول فعول

تُخَلِّـــدُ بِهَا حُرُمَاتِ الذِّمَـــمْ
//0/0 | //0/ | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعول فعولن فعولن فعو

916. قَـــدَاسَةُ أُوجِينَ لَمْ تَجْدِ فِيهَا
//0/ | //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعول فعولن فعولن فعولن فعولن

فَـــأَرْسَى بُولُوغِينَ فِيهَا الحَـرَمْ!
//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

917. مَرَرْنَا عَلَى الوَكْرِ مَرَّ الكِـــرَامِ
//0/0 | //0/0 | //0/ 0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

نَحُثُّ الخُطَـــى نَحْوَ قَصْرِ الأُمَـمْ
//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

918. فَيَتْبَعُنَـــا سَيِّدِي فَـــرَحٌ
//0/ | //0/0 | //0/ | //0/ | /0//
فعول فعولن فعول فعول فعو

عِنَاقًـــا، فَنَلْقِي إِلَيْهِ السَّلَـــمْ
//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

919. وَتَجْتَوِ الرِّيَاضُ عَلَى قَدَمَيْنَـــا
//0/0 | //0/ | //0/ | //0/0 | 0//
فعولن فعول فعول فعولن فعولن

فَيَخْفُـــقُ فَوْقَ ذُرَاهَا العَلَـــمْ
//0/ | //0/ | //0/0 | //0/0 | 0//
فعول فعول فعولن فعولن فعو

920. وَقَـــالَتْ لَنَا الكَائِنَاتُ: لِمَاذَا
//0/0 | //0/0 | //0/ | //0/0 | 0//
فعولن فعولن فعول فعولن فعولن

أَتَيْـــتُمْ؟! فَقُلْنَا: لِنَبْنِي الـــهَرَمْ!!!
//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
//0/0 | //0/ | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
//0/0 | //0/ | //0/0 | //00
فعولن فعول فعولن فعل

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
//0/0 | //0/0 | //0/0 | //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

921. وَيَـــا مُلْتَقَى فِكْرٍ إِسْلاَمِنَـــــا وَمَجْلَـــى قَدَاسَـــةِ إِيمَانِنَـــــا

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعولن فعولن فعو

922. وَيَـــا لَوْحَةً لِسُمُوِّ الجَـــلاَلِ وَمَغْنَـــى الجَمَالِ بِأَوْطَانِنَـــا

//0/0 | //0/ | //0/0 | /0//
فعولن فعول فعولن فعول

923. وَيَـــا مَنْبَعَ النُّورِ مِنْ وَحْيِنَـــا وَيُـــرْجِ أَصَالَـــةِ إِشْعَاعِنَـــا

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعولن فعولن فعو

924. وَيَا حُجَّةً لِرِسَالاَتِ أَرْضِ الـــ ـــجَزَائِرِ تَسْمُـــو بِأَمْجَادِنَـــا

//0/0 | //0/ | //0/0 | 0//
فعولن فعول فعولن فعولن

925. وَ بُرْهَانَ إِخْلاَصِ أَرْضِ الجَزَائـ ـــرِ عَبْـــرَ القُرُونِ لِقُرَّائِنَـــا

//0/0 | //0/0 | //0/0 | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

926. وَيَـــا وَافِدُونَ عَلَى الرَّحْبِ،حُطُّوا كِرَامَـــا بِتُرْبِيَـــةِ أَجْدَادِنَـــا

//0/0 | //0/ | //0/0 | 0//
فعولن فعول فعولن فعولن

927. تُحَيِّيكُمُـــو مُهِجَاتُ المَلاَيِيـ ـــنِ فِي الْخُلْدِ مِنْ عِزِّ أَبْطَالِنَـــا

//0/0 | //0/ | //0/0 | 0//
فعولن فعول فعولن فعولن

928. تُنَاشِدُ فِيكُـــمْ صَفَاءَ الضَّمِيـــرِ وَ إِنْصَـــافَ حُرْمَةِ إِسْلاَمِنَـــا

//0/ | //0/0 | //0/0 | /0//
فعول فعولن فعولن فعول

929. وَخِدْمَـــةَ تَارِيخِهِ مِنْ جَدِيدٍ إِذَا مَـــا صَدَقْتُـــمْ لأَجْيَالِنَـــا

//0/ | //0/0 | //0/0 | 0//
فعول فعولن فعولن فعولن

930.وَأَنْ تَغْمُـــرُوا مُنْتَدَاكُمْ وُضُوحًا يُنِيـــرُ الطَّـــرِيقَ لِطُلاَّبِنَـــا

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

931. فَأَرْضُ الْجَزَائِرِ،أَرْضُ الوُضُوحِ وَبَلْـــكَ طَهَـــارَةُ نِيَّاتِنَـــا

//0/0 | //0/ | //0/0 | /0//
فعولن فعول فعولن فعول

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلأْنَا الـــدُّنَا

//0/0 | //0/ | //0/0 | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ

//0/0 | //0/ | //0/0 | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

932. وَأَزْعَـــجَ قَوْمًا أَذَانُ الصَّـــلاَةْ ... يُجَلْجِـــــلُ فِي القِمَمِ الضَّارِعَـــاتْ

// 0/ | // 0/0 | 0/0 // | 0/0 // | 0 0
فعول فعولن فعولن فعولْ

// 0/ | // 0/ | // 0/0 | // 0/0 | 0 0
فعول فعول فعولن فعولْ

933. فَيُلْقِـي لَهُ السَّمْعَ قَلْبٌ شَهِيـــدِ ... تَمُـــوجُ بِهِ القِيَمُ الصَّالِحَـــاتْ

0/0 // | 0/0 // | 0/ // | 0/0 //
فعولن فعولن فعول فعولن

// 0/ | // 0/ | // 0/0 | 0 0 //
فعول فعول فعولن فعولْ

934. وَيَصْـــدُمُ آذَانَ قَوْمٍ يِوَقْـــرٍ ... فَتَفْجَعُهُـــمْ صَرَخَاتُ الحَيَـــاةْ

// 0/ | // 0/0 | // 0/0 | 0/0 //
فعول فعولن فعولن فعولن

// 0/ | // 0/ | // 0/0 | 0 0 //
فعول فعول فعولن فعولْ

935. وَحَـــيُّ الذَّرَائِعِ فِي كُلِّ فَـــجٍّ ... تُصَـــبُّ عَلَى أَهْلِهِ اللَّعَنَـــاتْ

0/0 // | // 0/ | // 0/0 | 0/0 //
فعولن فعول فعولن فعولن

// 0/ | // 0/0 | // 0/ | 0 0 //
فعول فعولن فعول فعولْ

936. وَقَـــرْعُ الطُّبُولِ، وَنَفْخُ المَزَامِيـــ ... ـرِ لَمْ يُزْعِـــجِ المُهَجَ الفَاجِـــرَاتْ

// 0/0 | // 0/ | // 0/0 | 0/ //
فعولن فعول فعولن فعول

// 0/0 | // 0/ | // 0/0 | 0 0 //
فعولن فعول فعولن فعولْ

937. وَلاَتِـــمُ يَخْجَلُ إِبْلِيسُ مِنْهَـــا ... وَيَرْتَـــاحُ زَقُّومَـــهَا بِالهِنَـــاتْ

// 0/ | // 0/ | // 0/0 | 0/0 //
فعول فعول فعولن فعولن

// 0/ | // 0/0 | // 0/0 | 0 0 //
فعول فعولن فعولن فعولْ

938. وَأَعْرَاسُ خَمْـــرٍ، تُرَاقُ عَلَـــى ... كَسَـــاكِسَ تَقْرَفُ مِنْهَـــا الفَلاَةْ

// 0/0 | // 0/0 | // 0/ | 0 //
فعولن فعولن فعول فعو

// 0/ | // 0/ | // 0/0 | 0 0 //
فعول فعول فعولن فعولْ

939. وَصَـــوْتُ دُعَـــاةِ الهَزِيمَـــةِ يُغْـــرِي الضُّلُـــوعَ، وَيَزْرَعُ فِيهَـــا المَعَـــاتْ

// 0/ | // 0/0 | // 0/ | 0/0 //
فعول فعولن فعول فعولن

// 0/ | // 0/ | // 0/0 | 0 0 //
فعول فعول فعولن فعولْ

940. أَيُطْـــرِيكُمُ، فِي الْحَـــيِّ نَاعِقُ ... وَتَسْتَنْكِـــرُونَ أَذَانَ الصَّـــلاَةْ؟

// 0/ | // 0/0 | // 0/ | 0 //
فعول فعولن عول فعو

// 0/ | // 0/ | // 0/0 | 0 0 //
فعول فعول فعولن فعولْ

941. وَفَوْقَ المَآذِنِ صَوْتُ الإِلَـــهِ ... يَقُـــودُ الشِّرَاعَ لِشَاطِئِ النَّجَـــاةْ

0/0 // | // 0/ | // 0/0 | 0/0 //
فعولن فعول فعولن فعولن

// 0/0 | // 0/ | // 0/0 | 0 0 //
فعولن فعول فعولن فعولْ

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
// 0/0 | // 0/ | // 0/0 | 0 //
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
// 0/0 | // 0/ | // 0/0 | 00 //
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
// 0/0 | // 0/0 | // 0/0 | 0/0 //
فعولن فعولن فعولن فعولن

942. رَعَى اللهُ فِـي العَامِلِينَ الوَزَارَهْ ... أَعَـــادَتْ لِعِلْـمِ الكِتَـابِ وَقَـــارَهْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

943. فَكَمْ ظَلَّ يَشْكُو الكِتَابُ عُقُوقَـــا ... وَيَـــلْعَنُ مَنْ يَطْمَسُـــــونَ مَنَـارَهْ

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

944. وَكَمْ صَدَقَ الْوَعْدَ لَوْ كَانَ يُجْـدِي ... رَعَاعًـــا قُلُوبُهُـــمُ كَالحِجَـــارَهْ!

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

945. وَكَمْ وَصَمُوهُ بِعُقْمٍ، وَقَالُـــــوا: ... تَجَـــاوَزَهُ اليَـوْمَ رَكْبُ الحَضَـــارَهْ

/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن

946. وَلَـــــوْ كَشَفُوا عُمْقَ أَسْرَارِهِ ... لَعَجَّرَ فِيهِـــــمْ مَعَانِـــي الطَّهَـــارَهْ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

947. جِهَـــــادُ الْوَزَارَةِ نُورٌ وَحَقٌّ ... مَنَـــــا بِالْبِنَـاءِ، وَأَرْسَى جِـــدَارَهْ

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

948. مَعَاجِـــــدُ للهِ فِي كُلِّ حَـــيٍّ ... يُبَلِّـــــغُ رِبْكَ فِيهَـــا قَـــرَارَهْ

/0// | 0/0// | /0// 0 | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

949. مَنَارَاتُ عِلْمٍ بِعُرْضِ الـبِـــلَادِ ... فَفِـــي كُلِّ فَـــجٍّ عَمِيقٍ مَنَـــارَهْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعولن فعولن فعولن فعول

950. وَكَـــــمْ خَلَّدَ الْمُلْتَقَى مَهْرَجَانًا ... يُوَجِّـــــهُ صِدْقُ الضَّمِيرِ حِـــوَارَهْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

951. وَرُوحُ الأُصَـــالَةِ تَسْمُو بِشَعْبٍ ... مَنَـــابِعُ إِشْرَاقِهِ فِـــي الـــوَزَارَهْ

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

شَغَلَنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلَاهْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

952. فَيَـــــا رَبِّ قَدْ أَغْرَقَتْنِي ذُنُوبِي ... وَأَنْـــــتَ العَلِيمُ بِمَـا فِي الغُيُـوبِ

0/0// | 0/0// |0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

953. أَتُوبُ إِلَيْـــــكَ بِإِلْيَاذَتِـــــي ... عَسَـاهَـا تُكَفِّـــــرُ كُلَّ ذُنُوبِـــــي

0// | /0// | /0// | 0/0// | 0//
فعول فعول فعولن فعو

0/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعول فعولن

954. عَصَيْتُـكَ عِلْمَـا بِأَنَّكَ تَعْفُـــو ... عَلَـى الْمُسْرِفِيـنَ فَهَانَتْ خُطُوبِـــي

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

0/0// | /0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

955. وَلَوْلاَ صِفَـــاتُكَ: رَبٌّ غَفُـــورٌ ... رَحِيـمٌ لَضَـــاقَتْ عَلَـيَّ دُرُوبِـــي

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

956. وَأَكَّدَ فَضْـــلَ الصِّفَاتِ الْعُصَـــاةُ ... فَـــأَكَّدَ فَضْلَكَ سِتْـــرَ الْعُيُـــوبِ

/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعول فعولن فعولن فعول

/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعولن

957. عَصَيْتُـكَ لَمَّـــا خَلَقْتَ الجَمَالَ ... وَهِجْـــتَ بِهِ نَصَبِـي وَ لُغُوبِـــي

/0// | 0/0// | 0/0// | /0//
فعول فعولن فعولن فعول

/0// | /0// | /0// | /0// | 0/0//
فعول فعول فعول فعولن

958. وَصَوَّرْتَنِـــي شَاعِـرًا مُرْهَفًا ... يَهُـــبُّ الصِّبَـــا وَالْهَوَى لِهُبُوبِـــي

0/0// | 0/0// | 0/0// 0 | 0//
فعولن فعولن فعولن فعو

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

959. وَلَـــوْلاَ الجَمَالُ لَعِشْتُ عَقِيمًا ... وَمَـــا هِمْـــتُ يَوْمًا بِغَزْوِ الْقُلُـــوبِ

0/0// | /0// | /0// | 0/0//
فعولن فعول فعول فعولن

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

960. وَإِنْ أَنَا لَـــمْ أَغْـصِ، أَهْلَكْتَنِي ... وَأَبْدَلْتَنِـــي بِطَـــرُوبٍ لَعُـــوبِ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعول فعولن فعولن فعو

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

961. فَيَـــا رَبِّ، مَا حِيلَتِي فِي الْهَوَى ... وَفِيـــكَ؟؟ إِذَا لَـــمْ تُكَفِّـــرْ ذُنُوبِـــي

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعولن فعولن فعو

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا ... بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ

0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ ... تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

962. يـــلاَدِي، وَقَفْتَ لِذِكْرَاكِ شِعْرِي ... فَـــخَلَّدَ مَجْدَكِ فِـــي الْكَوْنِ ذِكْـرِي

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن

963. وَأَلْهَمْتَنِـــي فَصَدَعْتُ الدُّنَـــا ... بِإِلْيَـــاذَتِي فِـــي اعْتِزَازٍ، وَفَخْـــرِ

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعو

964. وَكُنْـــــتُ أُوَقِّعُ فِي الشَّاهِقَاتِ ... خُـــطَى النَّاثِـــرِينَ بِأَلْحَـانِ صَدْرِي

/0// | /0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعول

965. فَخَلَّـــدَ قَسُّ اللَّهِيبِ بَيَانِـــي ... وَأَنْكَـــى لَهِيبُ الْجَزَائِـــرِ فِكْرِي

/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

966. وَإِنْ يَجْحَدُونِـــي... فَحَسْبِيَ أَنِّي ... وَهَبْـــتُ الْجَزَائِـــرَ، فِكْرِي وَعُمْـــرِي

0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن

967. فَـــلَسْنَ بِي كُلَّ حُرٍّ أَصِيـــلِ ... وَأَنْكَـــرَ شَمْسَ الضُّحَـى كُلُّ غِمْرِ!

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن

968. وَتَقْصُـــرُ دُونَ خُطَايَا، خُطَاهُمْ ... وَيُؤْذِيهِـــمُ الوَرْدُ مِنْ طِيبِ عِطْـرِ

/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعول فعول فعولن

969. تَرَكْـــتُ الْخَوَالِفَ تَحْتَسُوا الْغُبَارَ ... وَطِـــرْتُ أُسَابِقُ مَطْلَعَ فَجْـــرِ !

/0// | /0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعول فعولن فعول

970. وَنِمْتُ الصَّرَاصِيرَ بَيْنَ الصُّخُورِ ... فَصَعَّـــرَ خَدَّ الْحِجَارَةِ صَخْـــرِي

/0// | 0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعول

971. وَأَلْقَيْتُ فِـــي السَّاحِرِينَ عَصَايَ ... تَلَقَّـــفُ مَـــا يَأْفِكُونَ، بِسِحْـرِي

/0// | 0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

972. وَرَانَ عَلَى البَعْضِ حُمْقٌ وَ جَهْلٌ ... وَأَغْرَقَهُـــــمْ فِي السَّخَافَاتِ وَحْـلُ

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعـول فعـولن فعولن فعـولن

973. وَقَالُـــوا: قَصِيدُكَ شِعْرٌ قَدِيمٌ ... يُكَبِّلُـــــهُ بِالتَّفَـــــاعِيلِ غِـــلُّ

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعـول فعولن فعـولن

974. وَمَـــا حِيلَتِي... إِنْ يَكُنْ شِعْرُهُمْ ... دَخِيـــــلاً... وَشِعْرِي يُزَكِّيهِ أَصْلُ؟؟

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0
فعولن فعـولن فعولن فعـو

975. وَإِنْ بِكَ شِعْرُ الخَنَافِيسِ خُنْثَـــى! ... فَشِعْـــرِي صَرِيحُ الرُّجُولَةِ، فَحْـلُ!!

/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعـول فعـولن فعولن فعـولن

976. وَقَالُـــوا: مَدَحْتَ بِهِ الحَاكِمِينَ ... وَمَدْحُ ذَوِي الحُكْـــــمِ يَجْفُوهُ عَقْلُ

0/0// | /0// | 0/0// | /0
فعولن فعـول فعولن فعـول

977. وَلَوْ أَنْصَفَ الغُشْمُ، قَالُوا: وَصَفْتَ ... وَوَصْفُ البُطُولاَتِ فَضْـــــلٌ وَ عَدْلُ!

0/0// | 0/0// | 0/0// | /0
فعولن فعـولن فعولن فعـول

978. وَلَنْ يَنْكُرَ المَجْـدَ إِلاَّ الجَبَـــانُ ... وَ لَـــــنْ يَجْحَدَ الفَضْلَ إِلاَّ الخَتُـلُ!

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعـولن فعولن فعـولن

979. وَقَالُـــــوا: انْحَرَفْتَ بِإِلْيَـاذَةٍ ... تَلُـــــومُ الشَّبَابَ، وَمِثْلُكَ يَعْلُـــــو

0/0// | /0// | /0// | 0/0
فعولن فعـول فعـول فعولن

980. هُومِيرُوسُ أَرَّخَ... لَـــــمْ يَنْتَقِدْ ... وَشَهْنَامَةُ الفُرْسِ بِالوَصْفِ تَعْلُـــــو

0/0// | /0// | 0/0// | 0/0
فعولن فعـول فعولن فعـو

981. فَقُلْتُ: وَشِعْرُ الخُرَافَاتِ يَغْنَـــى! ... وَشِعْـــــرُ البُطُولاَتِ لاَ يَضْمَحِلُّ!!

0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعـول فعـولن فعولن فعـولن

شَغَلْنَا الـــــوَرَى، وَ مَلأْنَا الـــــدُّنَا
0/0// | /0// | 0/0// | 0
فعولن فعـول فعولن فعـو

بِشِعْـــــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــــالصَّلاَةْ
0/0// | /0// | 0/0// | 00
فعـولن فعـول فعولن فعـولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0
فعـولن فعـولن فعولن فعـولن

982. وَقَالُـــوا: هَجَرْتَ رُبُوعَ البِلادِ ... وَهِمْتَ مَعَ الشِّعْـرِ، فِـــي كُلِّ وَادِي

//0/0 | //0/0 | /0// | 0/0// ... //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن ... فعول فعولن فعولن فعولن

983. أَجَـــلْ... قَدْ بَعُدْتُ لأَزْدَادَ قُرْباً ... وَيَلْهَـــبُ حُبُّ بِلادِي فُـــؤَادِي!

//0/0 | /0// | //0/0 | 0/0// ... /0// | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن ... فعول فعولن فعولن فعولن

984. أَرَى فِـــي كِيَانِ الجَزَائِرِ ذَاتِي ... بِكُـــلِّ اعْتِزَازٍ، وَكُـــلِّ اعْتِدَادِ!

//0/0 | //0/0 | /0// | 0/0// ... //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن ... فعولن فعولن فعولن فعولن

985. وَمَازِلْـــتُ عَنْهَا، بَعِيدًا القُلُوبِ ... سَعِيـــرَ القُلُـــوبِ، بِدُونِ اعْتِمَـادِ!

//0/0 | //0/0 | //0/0 | /0// ... //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعول ... فعولن فعول فعولن فعولن

986. وَإِنَّ بِـــلادًا تُصَدِّرُ فِكْـــرًا ... وَكَـــانَتْ تُصَدِّرُ فَـــنَّ الجِهَـــادِ

/0// | //0/0 | //0/0 | 0/0// ... //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن ... فعولن فعول فعولن فعولن

987. حَـــرِيٌّ بِهَا أَنْ تَرُوعَ الزَّمَـــانَ ... وَتَفْخَـــرُ بِالمَجْدِ، فِي كُلِّ نَـــادِي!

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0// | /0// ... //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعول ... فعول فعولن فعولن فعولن

988. وَلَوْلاَ التَّنَقُّلُ يُنْكِي شُعُـــورِي ... وَيُرْهِـــفُ حِسِّـــي، وَيَبْلُو رَشَـــادِي

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0 | 0/0// ... /0// | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعولن ... فعول فعولن فعولن فعولن

989. لَغَـــاصَ مَعِينِي، وَأَجْبَلَ فِكْرِي ... وَعِشْـــتُ بَلِيـــدًا كَبَعْضِ العِبَادِ!

/0// | //0/0 | //0/0 | 0/0// ... /0// | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعول فعولن فعول فعولن ... فعول فعولن فعولن فعولن

990. وَصِـــرْتُ أُرَدِّدُ كَالبَبَّغَـــاءِ ... مَـــذَاهِبَ لَـــمْ تَكُ صُنْعَ بِلادِي!

/0// | //0/0 | //0/0 | /0// ... /0// | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعول ... فعول فعول فعولن فعولن

991. وَإِنِّـــي بِتَخْلِيدِ مَجْدِ بِلادِي ... مُقِيـــمٌ عَلَـــى العَهْدِ رَغْمَ البِعَادِ!

//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0// ... //0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن ... فعولن فعولن فعولن فعولن

شَغَلَنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأَنَا الـــدُّنَا
//0/0 | //0/ | //0/0 | 0//
فعولن فعول فعولن فعو

بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاَهْ
//0/0 | //0/ | //0/0 | 00//
فعولن فعول فعولن فعولْ

تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
//0/0 | //0/0 | //0/0 | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

992. بِلادِي، بِلادِي، الأَمَـــانَ الأَمَـــانْ
أُغَنِّـــــي عُلاكِ، بِأَيِّ لِسَـــانْ؟
0 0// | /0// | /0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

993. جَلالُـــــكِ، تَقْصُرُ عَنْهُ اللُّغَى
وَيُعْجِـــــزُنِي فِيكِ سِحْـــرُ البَيَانْ
0// | /0// | /0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعو فعول فعولن

994. وَهَامَ بِكِ النَّاسُ، حَتَّى الطُّغَـــاةُ
وَمَـــا احْتَرَمُوا فِيكِ حَتَّى الزَّمَـــانْ
/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | /0// | /0//
فعول فعولن فعولن فعول فعول فعولن

995. وَأَغْرَيْتِ مُسْتَعْمِرِيكِ، فَرَاحُـــوا
يَهِيمُـــونَ فِي الشَّرْقِ بِالصَّوْلَجَـــانْ
0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

996. وَلَمْ يَبْرَحُوا الأَرْضَ، لَمَّا اسْتَقَلَّتْ
شُعُـــــوبٌ، وَلَمْ تَسْتَكِنْ لِلْهَـــوَانْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

997. وَزَلْزَلَـــــتِ الأَرْضَ زِلْزَالَهَا
وَضَـــــجَّ لِغَاصِبِكِ النَّيِّـــــرَانْ
/0// | /0// | 0/0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعو فعول فعولن

998. وَرَاهَنَهُ الشَّعْبُ يَوْمَ التَّحَـــادِي
وَرَجَّ بِـــــهِ الشَّعْبُ يَوْمَ الرِّهَـــانْ
/0// | /0// | 0/0// | 0 /0// | /0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن فعول فعولن

999. فَتَبْيَضُّ صَفْحَـــــةُ إِفْرِيقِيَـــا
وَيَسْـــــوَدُّ وَجْهُ المُغِيرِ الجَبَـــانْ
0/0// | /0// | 0/0// | /0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعول فعولن فعو فعولن فعولن

1000. وَإِشْرَاقَةُ الرُّوحِ مِنْكِ تَنَاهَـــتْ
تُشِيـــعُ الجَمَـــالَ وَتُغْشِي الحَنَـــانْ
0/0// | 0/0// | /0// | 0/0// | /0// | 0/0//
فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

1001. إِلَيْـــكِ صَلاتِي، وَأَزْكَى سَلامِي
بِـــلادِي، بِلادِي، الأَمَانَ الأَمَـــانْ
/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

شَغَلْنَا الـــوَرَى، وَ مَلَأْنَا الـــدُّنَا
0/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 0//
فعولن فعول فعولن فعو
بِشِعْـــرٍ نُـــرَتِّلُهُ كَـــالصَّلاةْ
0/0// | /0// | /0// | 0/0// | 0/0// | 00//
فعولن فعول فعولن فعولن
تَسَـــابِيحُهُ مِنْ حَنَايَا الجَـــزَائِرْ
0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0// | 0/0//
فعولن فعولن فعولن فعولن

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل السابع
إيقاع الوزن

*تحديد أنواع العروض والضرب
*أضرب(أشكال) المتقارب
*تحليل النتائج
*نسب شيوع الزحافات والعلل
*من خصوصيات البنية العروضية للمتقارب
*المقاطع الصوتية ضمن البنية العروضية
*تحليل وتعليق
*إيقاع المتقارب ودلالاته:
- إيقاع الشكل الأول ودلالاته
- إيقاع الشكل الثاني ودلالاته
- إيقاع الشكل الثالث ودلالاته
* ملاحضات وتعقيبات
* إيقاع الزحافات والعلل ودلالاته

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1)تحديد نوع العروض و الضرب والزحافات في كل مقطوعات الإلياذة:

المقطوعة رقم (01): [01-10]:

جاءت الضرب مقصورة (فعولْ)، وهي لازمة؛ بينما تنوعت العروض،فكانت:

- مقصورة في البيت الأول.
- محذوفة (فعل): ثلاث مرات، و ذلك في الأبيات (02، 05، 06).
- مقبوضة (فعولُ): ست مرات، و ذلك في الأبيات (03، 04، 07، 08، 09، 10).

كما ورد زحاف القبض في الحشو إحدى عشرة مرة:

(03) (ثلاث) مرات في حشو الصدور.

(08) (ثمان) مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (02): [11-20]:

جاءت الضرب محذوفة (فَعَل)، وهي لازمة في كل أبيات المقطوعة؛ بينما تنوعت تفعيلة العروض،كما يأتي:

- محذوفة (فعل): أربع مرات، و ذلك في الأبيات (11، 12، 15، 18).
- مقبوضة (فعولُ): ست مرات، و ذلك في الأبيات (13، 14، 16، 17، 19، 20).

كما ورد زحاف القبض في الحشو أحد عشرة مرة:

(04)أربع مرات في حشو الصدور.

(07) سبع مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (03): [21-30]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- سالمة (فعولن): خمس مرات، و ذلك في الأبيات (21، 22، 23، 24، 25).
- محذوفة (فَعَل): أربع مرات، و ذلك في الأبيات (27، 28، 29، 30).
- مقبوضة (فعولُ): مرة واحدة، في البيت (26).

كما ورد زحاف القبض في الحشو (23)ثلاث وعشرين مرة:

تسع (09) مرات في حشو الصدور.

أربع عشرة(14) مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (04): [31-40]:

جاءت الضرب محذوفة (فَعَل)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرتان، و ذلك في البيتين (31، 32).
- مقبوضة (فعولُ): مرتان، و ذلك في البيتين (33، 36).

- سالمة (فعولن): ست(06) مرات، و ذلك في الأبيات (34، 35، 37، 38، 39، 40).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (12)اثنتا عشرة مرة:

(05) خمس مرات في حشو الصدور.

(08) ثمان مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (05): [41-50]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): ثلاث (03) مرات، و ذلك في الأبيات (40، 48، 49).
- مقبوضة (فعولُ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (42).
- سالمة (فعولن): ست(06) مرات، و ذلك في الأبيات (43، 44، 45، 46، 47، 50).

كما ورد القبض ثلاث عشرة مرة:

(05) مرات في حشو الصدور.

(08) مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (06): [51-60]:

جاءت الضرب محذوفة (فَعَل)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): تسع (09) مرات، و ذلك في الأبيات (51، 52، 53، 55، 56، 57، 58، 59، 60).
- سالمة (فعولن): مرة واحدة، في البيت (54).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (21) إحدى وعشرين مرة:

(10) عشرة مرات في حشو الصدور.

(11) إحدى عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (07): [61-70]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- سالمة (فعولن): ثلاث (03) مرات، و ذلك في الأبيات (61، 63، 69).
- مقبوضة (فعولُ): خمس (05) مرات، و ذلك في الأبيات (62، 64، 65، 66، 67).
- محذوفة (فَعَل): مرتان ، و ذلك في البيتين (68، 70).

كما ورد القبض في حشو الأبيات سبع عشرة (17) مرة:

(08) ثمان مرات في حشو الصدور.

(09) تسع مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (08): [71-80]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- سالمة (فعولن): خمس (05) مرات، و ذلك في الأبيات (71، 73، 74، 75، 80).
- مقبوضة (فعولُ): مرتان(02)، في البيتين (72، 76).
- محذوفة (فَعَل): ثلاث (03) مرات، و ذلك في الأبيات (77، 78، 79).

كما ورد القبض في حشو الأبيات خمس عشرة 15 مرة:

(07) سبع مرات في حشو الصدور.

(08) ثمان مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (09): [81-90]:

جاءت الضرب محذوفة (فَعَل)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): ثلاث مرات، و ذلك في الأبيات (81، 84، 89).
- سالمة (فعولن): أربع (04)مرات، و ذلك في الأبيات (82، 85، 87، 88).
- مقبوضة (فعولُ): ثلاث(03) مرات، و ذلك في الأبيات (83، 86، 90).

كما ورد القبض في حشو الأبيات خمس عشرة (15) مرة:

(06) ست مرات في حشو الصدور.

(09) تسع مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (10): [91-100]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- سالمة (فعولن): سبع (07) مرات، و ذلك في الأبيات (91، 93، 94، 95، 98، 99، 100).
- مقبوضة (فعولُ): ثلاث (03) مرات، و ذلك في الأبيات (92، 96، 97).

كما ورد القبض في حشو الأبيات ست و عشرين (26) مرة:

(12) اثنتا عشرة مرة في حشو الصدور.

(14)أربع عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (11): [101-110]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- سالمة (فعولن) ست (06)مرات، و ذلك في الأبيات (101، 102، 103، 108، 109، 110).

- مقبوضة (فعولُ): مرتان (02)، و ذلك في البيتين (104، 106).
- محذوفة (فَعَل): مرتان(02)، و ذلك في البيتين (105، 107).

كما ورد القبض في الحشو (24)أربع وعشرين مرة:

(12) اثنتا عشرة مرة في حشو الصدور.

(12) اثنتا عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (12): [111-120]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): أربع (04) مرات، و ذلك في الأبيات (112، 113، 114، 117).
- سالمة (فعولن): ست (06) مرات، و ذلك في الأبيات (111، 115، 116، 118، 119، 120).

كما ورد القبض في حشو الأبيات تسع عشرة (19)مرة:

عشرة (10) مرات في حشو الصدور.

(09)تسع مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (13): [121-130]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): ثلاث (03) مرات، و ذلك في الأبيات (123، 129، 130).
- سالمة (فعولن): خمس (05) مرات، و ذلك في الأبيات (121، 125، 126، 127، 128).
- مقبوضة (فعولُ): مرتان(02)، و ذلك في الأبيات (122، 124).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (25) خمس وعشرين مرة:

(15) خمس عشرة مرة في حشو الصدور.

(10) عشرة مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (14): [131-140]:

جاءت الضرب محذوفة (فَعَل)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): ست (06)مرات، و ذلك في الأبيات (131، 132، 133، 134، 135، 140).
- سالمة (فعولن): ثلاث (03) مرات، و ذلك في الأبيات (136، 137، 138).
- مقبوضة (فعولُ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (139).

كما ورد القبض في حشو الأبيات(17) سبع عشرة مرة:

(11) إحدى عشرة مرة في حشو الصدور.

(06) ست مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (15): [141-150]:

جاءت الضرب محذوفة (فَعَل)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل):ست(06) مرات، و ذلك في الأبيات (141، 143، 145، 146، 147، 148).
- سالمة (فعولن): مرتان(02)، و ذلك في البيتين (149، 150).
- مقبوضة (فعولُ):مرتان(02)، و ذلك في البيتين (142، 144).

كما ورد القبض في حشو الأبيات(16) ست عشرة مرة:

(10) عشرة مرات في حشو الصدور.

(06)ست مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (16): [151-160]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- سالمة (فعولن): خمس (05) مرات، و ذلك في الأبيات (151، 153، 154، 155، 156).
- مقبوضة (فعولُ): خمس (05)مرات، و ذلك في الأبيات (152، 157، 158، 159، 160).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (21)إحدى وعشرين مرة:

(10) عشرة مرات في حشو الصدور.

(11) إحدى عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (17): [161-170]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرة واحدة، و ذلك في البيت (164).
- سالمة (فعولن): ثمان مرات، و ذلك في الأبيات (161، 162، 163، 165، 166، 167، 168، 169).
- مقبوضة (فعولُ):مرة واحدة، و ذلك في البيت (170).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (28) ثمان وعشرين مرة:

(14) أربع عشرة مرة في حشو الصدور.

(14) أربع عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (18): [171-180]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): أربع (04)مرات، و ذلك في الأبيات (175، 176، 179، 180).
- سالمة (فعولن):مرتان(02)، و ذلك في البيتين (171، 178).
- مقبوضة (فعولُ): أربع (04)مرات، و ذلك في الأبيات (172، 173، 174، 177).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (17)سبع عشرة مرة:

(07) سبع مرات في حشو الصدور.

(10) عشرة مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (19): [181-190]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرة واحدة، و ذلك في البيت (187).
- سالمة (فعولن): ست (06)مرات، و ذلك في الأبيات (181، 182، 184، 188، 189، 190).
- مقبوضة (فعولُ): ثلاث(03) مرات، و ذلك في الأبيات (183، 185، 186).

كما ورد القبض في حشو الأبيات(21)إحدى وعشرين مرة:

(10) عشرة مرات في حشو الصدور.

(11) إحدى عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (20): [191-200]:

جاءت الضرب مقصورة(فعولْ)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل):مرتان (02)، و ذلك في البيتين (192، 196).
- سالمة (فعولن): أربع (04)مرات، و ذلك في الأبيات (193، 197، 198، 199).
- مقبوضة (فعولُ): ثلاث(03) مرات، و ذلك في الأبيات (194،195، 200).
- مقصورة(فعولْ): مرة واحدة ،و ذلك في البيت (191).

كما ورد القبض في حشو الأبيات(17) سبع عشرة مرة:

(08) ثمان مرات في حشو الصدور.

(09)تسع مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (21): [201-210]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرة واحدة، و ذلك في البيت (208).
- سالمة (فعولن): ثمان (08)مرات، و ذلك في الأبيات (201، 202، 203، 204، 205، 206، 207، 210).
- مقبوضة (فعولُ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (209).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (19) تسع عشرة مرة:

(10) عشرة مرات في حشو الصدور.

(09)تسع مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (22): [211-220]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن) ، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- سالمة (فعولن): سبع (07) مرات، و ذلك في الأبيات (211، 212، 213، 214، 217، 218، 219).
- مقبوضة (فعولُ): ثلاث (03)مرات، و ذلك في الأبيات (215، 216، 220).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (16) ست عشرة مرة:

(10)عشرة مرات في حشو الصدور.

(06)ست مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (23): [221-230]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن) ، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- سالمة (فعولن): تسع مرات، و ذلك في الأبيات (221، 222، 223، 224، 225، 226، 227، 229، 230).
- مقبوضة (فعولُ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (228).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (26) ست وعشرين مرة:

(11) إحدى عشرة مرة في حشو الصدور.

(15)خمس عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (24): [231-240]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن) ، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): ثلاث (03) مرات، و ذلك في الأبيات (236، 238، 240).
- سالمة (فعولن): خمس(05) مرات، و ذلك في الأبيات (231، 232، 233، 235، 239).
- مقبوضة (فعولُ): مرتان(02)، و ذلك في البيتين (234، 237).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (19) تسع عشرة مرة:

(10)عشرة مرات في حشو الصدور.

(09)تسع مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (25): [241-250]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرة واحدة، و ذلك في البيت (246).
- سالمة (فعولن): سبع (07)مرات، و ذلك في الأبيات (241، 242، 244، 245، 248، 249، 250).
- مقبوضة (فعولُ): مرتان(02)، و ذلك في البيتين (243، 247).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (20) عشرين مرة:

(10)عشرة مرات في حشو الصدور.

(10)عشرة مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (26): [251-260]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): أربع مرات، و ذلك في الأبيات (256، 258، 259، 260).
- سالمة (فعولن): مرتان، و ذلك في البيتين (254، 255).
- مقبوضة (فعولُ): أربع مرات، و ذلك في الأبيات (251، 252، 253، 257).

كما ورد القبض في حشو الأبيات 22 اثنتي وعشرين مرة:

13 ثلاث عشرة مرة في حشو الصدور.

09 تسع مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (27): [261-270]:

جاءت الضرب محذوفة (فَعَل)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): ثلاث مرات، و ذلك في الأبيات (261، 267، 270).
- سالمة (فعولن): ست مرات، و ذلك في الأبيات (262، 264، 265، 266، 268، 269).
- مقبوضة (فعولُ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (263).

كما ورد القبض في حشو الأبيات 14 أربع عشرة مرة،:

(10)عشرة مرات في حشو الصدور.

(04)أربع مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (28): [271-280]:

جاءت الضرب محذوفة (فَعَل)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): أربع مرات، و ذلك في الأبيات (271، 274، 275، 280).
- سالمة (فعولن): خمس مرات، و ذلك في الأبيات (272، 273، 276، 277، 278).
- مقبوضة (فعولُ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (279).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (17) سبع عشرة مرة:

(07)سبع مرات في حشو الصدور.

(10)عشرة مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (29): [281-290]:

جاءت الضرب محذوفة (فَعَل)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): ثلاث مرات، و ذلك في الأبيات (281، 282، 284).
- سالمة (فعولن): مرة واحدة، و ذلك في البيت (290).
- مقبوضة (فعولُ): ست مرات، و ذلك في الأبيات (283، 285، 286، 287، 288، 289).

كما ورد القبض في حشو الأبيات 14 أربع عشرة مرة:

(08)ثمان مرات في حشو الصدور.

(06)ست مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (30): [291-300]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرتان، و ذلك في البيتين (293، 298).
- سالمة (فعولن): ست مرات، و ذلك في الأبيات (291، 294،295، 296، 299، 300).
- مقبوضة (فعولُ): مرتان، و ذلك في البيتين (292، 297).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (20) عشرين مرة:

(07)سبع عشرة مرات في حشو الصدور.

(13)ثلاث عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (31): [301-310]:

جاءت الضرب محذوفة (فَعَل)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): أربع مرات، و ذلك في الأبيات (301، 304، 305، 310).
- سالمة (فعولن): ثلاث مرات، و ذلك في الأبيات (303، 308، 309).
- مقبوضة (فعولُ): ثلاث مرات، و ذلك في الأبيات (302، 306، 307).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (17) سبع عشرة مرة:

(09)تسع مرات في حشو الصدور.

(08)ثمان مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (32): [311-320]:

جاءت الضرب مقصورة(فعولْ)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): ثلاث مرات، و ذلك في الأبيات (313، 315، 318).
- سالمة (فعولن): ثلاث مرات، و ذلك في الأبيات (312، 317، 320).
- مقبوضة (فعولُ):ثلاث مرات، و ذلك في الأبيات (314، 316، 319).
- مقصورة(فعولْ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (311).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (25) خمس وعشرين مرة:

(11)إحدى عشرة مرة في حشو الصدور.

(14)أربع عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (33): [321-330]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرتان، و ذلك في البيتين (327، 330).
- سالمة (فعولن): سبع مرات، و ذلك في الأبيات (321، 322، 323، 324، 326، 328، 329).
- مقبوضة (فعولُ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (325).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (19) تسع عشرة مرة:

(08) ثمان مرات في حشو الصدور.

(11)إحدى عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (34): [331-340]:

جاءت الضرب مقصورة(فعولْ)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرة واحدة، و ذلك في البيت (336).
- سالمة (فعولن): ست مرات، و ذلك في الأبيات (332، 333، 334، 335، 337، 338).

- مقبوضة (فعولُ): مرتان، و ذلك في البيتين (339، 340).
- مقصورة(فعولْ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (331).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (17) سبع عشرة مرة:

(09)تسع مرات في حشو الصدور.

(08)ثمان مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (35): [341-350]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): ثلاث مرات، و ذلك في الأبيات (347، 348، 350).
- سالمة (فعولن): أربع مرات، و ذلك في الأبيات (341، 344، 345، 349).
- مقبوضة (فعولُ): ثلاث مرات، و ذلك في الأبيات (342، 343، 346).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (13) ثلاث عشرة مرة:

(07)سبع مرات في حشو الصدور.

(06)ست مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (36): [351-360]:

جاءت الضرب محذوفة (فَعَل)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرة واحدة، و ذلك في البيت (351).
- سالمة (فعولن):6 ست مرات، و ذلك في الأبيات (352، 353، 354، 355، 356، 357).
- مقبوضة (فعولُ):3 ثلاث مرات ، و ذلك في الأبيات (358، 359، 360).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (21) إحدى وعشرين مرة:

(12)اثنتا عشرة مرة في حشو الصدور.

(09)تسع مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (37): [361-370]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرتان، و ذلك في البيتين (369، 370).
- سالمة (فعولن): 5 خمس مرات، و ذلك في الأبيات (361، 362، 363، 364، 366).
- مقبوضة (فعولُ):3 ثلاث مرات، و ذلك في الأبيات (365، 367، 368).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (13) ثلاث عشرة مرة:

(05)خمس مرات في حشو الصدور.

(08)ثمان مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (38): [371-380]:

جاءت الضرب ، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرتان، و ذلك في البيتين (375، 378).
- سالمة (فعولن):6 ست مرات، و ذلك في الأبيات (371، 373، 374، 376، 379، 380).
- مقبوضة (فعولُ):2 مرتان، و ذلك في البيتين (372، 377).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (16) ست عشرة مرة:

(08)ثمان مرات في حشو الصدور.

(08)ثمان مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (39): [381-390]:

جاءت الضرب محذوفة (فَعَل)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل) (7) سبع مرات، و ذلك في الأبيات (381، 382، 383، 384، 387، 388، 390).
- سالمة (فعولن): مرتان (02)، و ذلك في البيتين (385، 389).
- مقبوضة (فعولُ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (386).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (19) تسع عشرة مرة:

(11) إحدى عشرة مرة في حشو الصدور.

(08)ثمان مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (40): [391-400]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرة واحدة، و ذلك في البيت (394).
- سالمة (فعولن): خمس (05)مرات، و ذلك في الأبيات (391، 392، 393، 396، 398).
- مقبوضة (فعولُ): أربع (04)مرات، و ذلك في الأبيات (395، 397، 399، 400).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (13) ثلاث عشرة مرة:

(05)خمس مرات في حشو الصدور.

(08)ثمان مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (41): [401-410]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرتان (02)، و ذلك في البيتين (409، 410).
- سالمة (فعولن): سبع(07) مرات، و ذلك في الأبيات (401، 403، 404، 405، 406، 407، 408).
- مقبوضة (فعولُ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (402).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (12) اثنتي عشرة مرة:

(07)سبع مرات في حشو الصدور.

(05) خمس مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (42): [411-420]:

جاءت الضرب مقصورة(فعولْ)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): أربع(04) مرات، و ذلك في الأبيات (412، 414، 416، 420).
- مقصورة(فعولْ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (411).
- مقبوضة (فعولُ): خمس(05) مرات، و ذلك في الأبيات (413، 415، 417، 418، 419).

كما ورد القبض في حشو الأبيات(20) عشرين مرة:

(09)تسع مرات في حشو الصدور.

(11)إحدى عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (43): [421-430]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرتان (02)، و ذلك في البيتين (429، 430).
- سالمة (فعولن): خمس(05) مرات، و ذلك في الأبيات (421، 423، 424، 426، 427).
- مقبوضة (فعولُ): ثلاث (03)مرات، و ذلك في الأبيات (422، 425، 428).

كما ورد القبض في حشو الأبيات(12)اثنتي عشرة مرة:

(06)ست مرات في حشو الصدور.

(06)ست مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (44): [431-440]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- سالمة (فعولن): ست(06) مرات، و ذلك في الأبيات (431، 433، 436، 438، 439، 440).
- مقبوضة (فعولُ): أربع(04) مرات، و ذلك في الأبيات (432، 434، 435، 437).

كما ورد القبض في حشو الأبيات خمس عشرة مرة (15):

(08)ثمان مرات في حشو الصدور.

(07)سبع مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (45): [441-450]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرة واحدة، و ذلك في البيت (444).
- سالمة (فعولن): خمس(05) مرات، و ذلك في الأبيات (441، 443، 448، 449، 450).
- مقبوضة (فعولُ): أربع(04) مرات، و ذلك في الأبيات (442، 445، 446، 447).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (16) ست عشرة مرة:

(10)عشرة مرات في حشو الصدور.

(06) ست مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (46): [451-460]:

جاءت الضرب مقصورة(فعولْ)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): أربع مرات (04)، و ذلك في الأبيات (452، 457، 459، 460).
- سالمة (فعولن): ثلاث(03) مرات، و ذلك في الأبيات (453، 456، 458).
- مقبوضة (فعولُ): مرتان (02)، و ذلك في البيتين (454، 455).
- مقصورة(فعولْ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (451).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (13) ثلاث عشرة مرة:

(07)سبع مرات في حشو الصدور.

(06)ست مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (47): [461-470]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرة واحدة، و ذلك في البيت (470).

- سالمة (فعولن): سبع(07) مرات، و ذلك في الأبيات (461، 464، 465، 466، 467، 468، 469).
- مقبوضة (فعولُ): مرتان(02)، و ذلك في البيتين (462، 463).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (18) ثمان عشرة مرة:

(08)ثمان مرات في حشو الصدور.

(10)عشرة مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (48): [471-480]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فعَل): أربع مرات (04)، و ذلك في الأبيات (477، 478، 479، 480).
- سالمة (فعولن): خمس(05) مرات، و ذلك في الأبيات (471، 472، 473، 475، 476).
- مقبوضة (فعولُ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (474).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (21)إحدى وعشرين مرة:

(11)إحدى عشرة مرة في حشو الصدور.

(10)عشرة مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (49): [481-490]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فعَل): مرتان (02)، و ذلك في البيتين (484، 489).
- سالمة (فعولن): ست مرات(06)، و ذلك في الأبيات (481، 482، 483، 485، 486، 488).
- مقبوضة (فعولُ): مرتان (02)، و ذلك في البيتين (487، 490).

كما ورد القبض في حشو الأبيات أربع عشرة (14) مرة:

(05) خمس مرات في حشو الصدور.

(09) تسع مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (50): [491-500]:

جاءت الضرب مقصورة(فعولُ)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فعَل): ثلاث(03) مرات، و ذلك في الأبيات (496، 497، 499).
- سالمة (فعولن): ثلاث(03) مرات، و ذلك في الأبيات (492، 493، 500).
- مقبوضة (فعولُ): ثلاث(03) مرات، و ذلك في الأبيات (494، 495، 498).

- مقصورة(فعولْ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (491).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (18) ثمان عشرة مرة:

(12)اثنتا عشرة مرة في حشو الصدور.

(06)ست مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (51): [501-510]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن) ، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- سالمة (فعولن) (5) خمس مرات، و ذلك في الأبيات (501، 502، 504، 505، 510).
- مقبوضة (فعولُ): (5) خمس مرات، و ذلك في الأبيات (503، 506، 507، 508، 509).

كما ورد القبض في حشو الأبيات(24)أربع وعشرين مرة:

(13)ثلاث عشرة مرة في حشو الصدور.

(11)إحدى عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (52): [511-520]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- سالمة (فعولن):(10) عشر مرات.

كما ورد القبض في حشو الأبيات (21) إحدى وعشرين مرة:

(13)ثلاث عشرة مرة في حشو الصدور.

(08)ثمان مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (53): [521-530]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرة واحدة، و ذلك في البيت (530).
- سالمة (فعولن):(6) ست مرات، و ذلك في الأبيات (521، 522، 525، 527، 528، 529).
- مقبوضة (فعولُ):(3) ثلاث مرات، و ذلك في الأبيات (523، 524، 526).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (25)خمس وعشرين مرة:

(13)ثلاث عشرة مرة في حشو الصدور.

(12)اثنتا عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (54): [531-540]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): (6)ست مرات، و ذلك في الأبيات (532، 534، 535، 537، 538، 539).
- سالمة (فعولن): مرتان (02)، و ذلك في البيتين (531، 533).
- مقبوضة (فعولُ): مرتان (02)، و ذلك في البيتين (536، 540).

كما ورد القبض في حشو الأبيات 21 إحدى وعشرين مرة:

(08)ثمان مرات في حشو الصدور.

(13)ثلاث عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (55): [541-550]:

جاءت الضرب محذوفة (فَعَل)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): أربع مرات (04)، و ذلك في الأبيات (541، 542، 543، 545).
- سالمة (فعولن): مرة واحدة، و ذلك في البيت (549).
- مقبوضة (فعولُ): خمس مرات (05)، و ذلك في الأبيات (544، 546، 547، 548، 550).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (19)تسع عشرة مرة:

(09)تسع مرات في حشو الصدور.

(10)عشرة مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (56): [551-560]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): ثلاث مرات (03)، و ذلك في الأبيات (554، 557، 559).
- سالمة (فعولن): ست مرات (06)، و ذلك في الأبيات (551، 552، 553، 555، 558، 560).
- مقبوضة (فعولُ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (556).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (25) خمس وعشرين مرة:

(13)ثلاث عشرة مرة في حشو الصدور.

(12)اثنتا عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (57): [561-570]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرتان (02)، و ذلك في البيتين (564، 570).
- سالمة (فعولن): أربع مرات (04)، و ذلك في الأبيات (561، 562، 563، 565).
- مقبوضة (فعولُ): أربع مرات (04)، و ذلك في الأبيات (566، 567، 568، 569).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (23) ثلاث وعشرين مرة:

(13)ثلاث عشرة مرة في حشو الصدور.

(10)عشرة مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (58): [571-580]:

جاءت الضرب مقصورة(فعولْ)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): ثلاث مرات (03)، و ذلك في الأبيات (572، 574، 575).
- سالمة (فعولن): ثلاث مرات (03)، و ذلك في الأبيات (573، 576، 580).
- مقبوضة (فعولُ): ثلاث مرات (03)، و ذلك في الأبيات (577، 578، 579).
- مقصورة(فعولْ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (571).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (16) ست عشرة مرة:

(07)سبع عشرة مرات في حشو الصدور.

(09)تسع مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (59): [581-590]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرة واحدة، و ذلك في البيت (586).
- سالمة (فعولن): خمس مرات (05)، و ذلك في الأبيات (581، 584، 587، 588، 589).
- مقبوضة (فعولُ): أربع مرات (04)، و ذلك في الأبيات (582، 583، 585، 590).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (21) إحدى وعشرين مرة:

(12)اثنتا عشرة مرة في حشو الصدور.

(09)تسع مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (60): [591-600]:

جاءت الضرب محذوفة (فَعَل)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرة واحدة، و ذلك في البيت (591).
- سالمة (فعولن): سبع مرات (07)، و ذلك في الأبيات (393، 394، 395، 396، 397، 398، 360).

- مقبوضة (فعولُ): مرتان (02)، و ذلك في البيتين (592، 599).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (17) سبع عشرة مرة:

(09)تسع مرات في حشو الصدور.

(08)ثمان مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (61): [601-610]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرة واحدة، و ذلك في البيت (604).
- سالمة (فعولن): ست مرات (06)، و ذلك في الأبيات (601، 602، 603، 605، 606، 607).
- مقبوضة (فعولُ): ثلاث مرات (03)، و ذلك في الأبيات (608، 609، 610).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (19) تسع عشرة مرة:

(08)ثمان مرات في حشو الصدور.

(11)إحدى عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (62): [611-620]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرتان (02)، و ذلك في البيتين (612، 614).
- سالمة (فعولن): سبع مرات (07)، و ذلك في الأبيات (611، 613، 616، 617، 618، 619، 620).
- مقبوضة (فعولُ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (615).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (17) سبع عشرة مرة:

(07)سبع مرات في حشو الصدور.

(10)عشرة مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (63): [621-630]:

جاءت الضرب مقصورة(فعولْ)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرتان (02)، و ذلك في البيتين (629، 630).
- سالمة (فعولن): ثلاث مرات (03)، و ذلك في الأبيات (526، 527، 528).
- مقبوضة (فعولُ): أربع مرات (04)، و ذلك في الأبيات (622، 623، 624، 628).
- مقصورة(فعولْ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (621).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (20) عشرين مرة:

(09)تسع مرات في حشو الصدور.

(11)إحدى عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (64): [631-640]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): ثلاث مرات (03)، و ذلك في الأبيات (632، 638، 640).
- سالمة (فعولن): أربع مرات (04)، و ذلك في الأبيات (631، 633، 634، 635).
- مقبوضة (فعولُ): ثلاث مرات(03)، و ذلك في الأبيات (636، 637، 639).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (16) ست عشرة مرة:

(05)خمس مرات في حشو الصدور.

(11)إحدى عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (65): [641-650]:

جاءت الضرب محذوفة (فَعَل)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرة واحدة، و ذلك في البيت (641).
- سالمة (فعولن): خمس مرات (05)، و ذلك في الأبيات (643، 644، 645، 647، 649).
- مقبوضة (فعولُ): أربع مرات(04)، و ذلك في الأبيات (642، 646، 648، 650).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (17) سبع عشرة مرة:

(11)إحدى عشرة مرة في حشو الصدور.

(06)ست مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (66): [651-660]:

جاءت الضرب مقصورة(فعولْ)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرتان(02)، و ذلك في البيتين (653، 658).
- سالمة (فعولن): سبع مرات(07)، و ذلك في الأبيات (652، 654، 655، 656، 657، 659، 660).
- مقصورة(فعولْ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (651).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (18) ثمان عشرة مرة:

(07)سبع مرات في حشو الصدور.

(11)إحدى عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (67): [661-670]:

جاءت الضرب محذوفة (فَعَل)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): ست مرات(06)، و ذلك في الأبيات (661، 662، 664، 666، 667، 668).
- سالمة (فعولن): مرة واحدة، و ذلك في البيت (670).
- مقبوضة (فعولُ):3 ثلاث مرات(03)، و ذلك في الأبيات (663، 665، 669).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (14) أربع عشرة مرة:

(07)سبع مرات في حشو الصدور.

(07)سبع مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (68): [671-680]:

جاءت الضرب محذوفة (فَعَل)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): أربع مرات(04)، و ذلك في الأبيات (671، 672، 673، 674).
- سالمة (فعولن): ثلاث مرات(03)، و ذلك في الأبيات (675، 678، 679).
- مقبوضة (فعولُ): ثلاث مرات(03)، و ذلك في الأبيات (676، 677، 680).

كما ورد القبض في حشو الأبيات(13)ثلاث عشرة مرة:

(06)ست مرات في حشو الصدور.

(07)سبع مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (69): [681-690]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرتان(02)، و ذلك في البيتين (689، 690).
- سالمة (فعولن): أربع مرات(04)، و ذلك في الأبيات (681، 682، 686، 688).
- مقبوضة (فعولُ): أربع مرات(04)، و ذلك في الأبيات (683، 684، 685، 687).

كما ورد القبض في حشو الأبيات(20) عشرين مرة:

(11)إحدى عشرة مرة في حشو الصدور.

(09)تسع مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (70): [691-700]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- سالمة (فعولن): ست مرات(06)، و ذلك في الأبيات (691، 694، 697، 698، 699، 700).
- مقبوضة (فعولُ):4 أربع مرات (04) ،و ذلك في الأبيات (692، 693، 695، 696).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (15) خمس عشرة مرة:

(08)ثمان مرات في حشو الصدور.

(07) مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (71): [701-710]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): خمس مرات(05)، و ذلك في الأبيات (702، 703، 705، 708، 709).
- سالمة (فعولن): ثلاث مرات(03)، و ذلك في الأبيات (701، 704، 706).
- مقبوضة (فعولُ): مرتان(02)، و ذلك في البيتين (707، 710).

كما ورد القبض في حشو الأبيات(13) ثلاث عشرة مرة:

(05)خمس مرات في حشو الصدور.

(08)ثمان مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (72): [711-720]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرة واحدة، و ذلك في البيت (714).
- سالمة (فعولن): ثلاث مرات(03)، و ذلك في الأبيات (711، 713، 715).
- مقبوضة (فعولُ): ست مرات(06)، و ذلك في الأبيات (712، 716، 717، 718، 719، 720).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (18) ثمان عشرة مرة:

(12)اثنتا عشرة مرة في حشو الصدور.

(06)ست مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (73): [721-730]:

جاءت الضرب محذوفة (فَعَل)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): ثلاث مرات(03)، و ذلك في الأبيات (521، 725، 727).

- سالمة (فعولن): خمس مرات(05)، و ذلك في الأبيات (722، 723، 728، 729، 730).
- مقبوضة (فعولُ):2 مرتان(02)، و ذلك في البيتين (724، 726).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (14) أربع عشرة مرة:

(06)ست مرات في حشو الصدور.

(08)ثمان مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (74): [731-740]:

جاءت الضرب محذوفة (فَعَل)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): ثلاث مرات(03)، و ذلك في الأبيات (731، 736، 737).
- سالمة (فعولن): ست مرات(06)، و ذلك في الأبيات (732، 734، 735، 738، 739، 740).
- مقبوضة (فعولُ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (733).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (15)خمس عشرة مرة:

(09)تسع مرات في حشو الصدور.

(06)ست مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (75): [741-750]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرة واحدة، و ذلك في البيت (744).
- سالمة (فعولن): ثمان مرات(08)، و ذلك في الأبيات (741، 742، 743، 745، 747، 748، 749، 750).
- مقبوضة (فعولُ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (746).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (21) إحدى وعشرين مرة:

(09)تسع مرات في حشو الصدور.

(12)اثنتا عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (76): [751-760]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرتان(02)، و ذلك في البيتين (756، 760).
- سالمة (فعولن): خمس مرات(05)، و ذلك في الأبيات (751، 752، 754، 755، 757).

- مقبوضة (فعولُ): مرتان(02)، و ذلك في البيتين (753، 759).
- مبتورة(فعْ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (758).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (17) سبع عشرة مرة:

(10)عشرة مرات في حشو الصدور.

(07)سبع مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (77): [761-770]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرة واحدة، و ذلك في البيت (770).
- سالمة (فعولن): أربع مرات(04)، و ذلك في الأبيات (761، 765، 766، 769).
- مقبوضة (فعولُ): خمس مرات(05)، و ذلك في الأبيات (762، 763، 764، 767، 768).

كما ورد القبض في حشو الأبيات(19) تسع عشرة مرة:

(07)سبع مرات في حشو الصدور.

(12)اثنتا عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (78): [771-780]:

جاءت الضرب محذوفة (فَعَل)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): خمس مرات(05)، و ذلك في الأبيات (771، 772، 773، 777، 779).
- سالمة (فعولن): مرتان(02)، و ذلك في البيتين (776، 778).
- مقبوضة (فعولُ): ثلاث مرات(03)، و ذلك في الأبيات (774، 775، 780).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (11) إحدى عشرة مرة:

(08)ثمان مرات في حشو الصدور.

(03)ثلاث مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (79): [781-790]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرة واحدة، و ذلك في البيت (785).
- سالمة (فعولن): ست مرات(06)، و ذلك في الأبيات (781، 783، 784، 786، 787، 788).
- مقبوضة (فعولُ): ثلاث مرات(03)، و ذلك في الأبيات (782، 789، 790).

كما ورد القبض في حشو الأبيات(24) أربع وعشرين مرة:

(18)ثمان عشرة مرة في حشو الصدور.

(06)ست مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (80): [791-800]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرتان(02)، و ذلك في البيتين (799، 800).
- سالمة (فعولن): أربع مرات(04)، و ذلك في الأبيات (791، 795، 796، 798).
- مقبوضة (فعولُ): أربع مرات(04)، و ذلك في الأبيات (792، 793، 794، 797).

كما ورد القبض في حشو الأبيات(22) اثنتي وعشرين مرة:

(09)تسع مرات في حشو الصدور.

(13)ثلاث عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (81): [801-810]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): ثلاث مرات(03)، و ذلك في الأبيات (802، 804، 809).
- سالمة (فعولن): سبع مرات(07)، و ذلك في الأبيات (801، 803، 805، 806، 807، 808، 810).

كما ورد القبض في حشو الأبيات(12) اثنتي عشرة مرة:

(07)سبع مرات في حشو الصدور.

(05)خمس مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (82): [811-820]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرتان(02)، و ذلك في البيتين (815، 817).
- سالمة (فعولن): خمس مرات(05)، و ذلك في الأبيات (811، 812، 818، 819، 820).
- مقبوضة (فعولُ): ثلاث مرات(03)، و ذلك في الأبيات (813، 814، 816).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (22) اثنتي وعشرين مرة:

(11)إحدى عشرة مرة في حشو الصدور.

(11)إحدى عشرة مرة في حشو الأعجاز.

مع ورود (فعلن) مرة واحدة في: (815)

المقطوعة رقم (83): [821-830]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرة واحدة، و ذلك في البيت (823).
- سالمة (فعولن): أربع مرات(04)، و ذلك في الأبيات (821، 824، 826، 830).
- مقبوضة (فعولُ): خمس مرات(05)، و ذلك في الأبيات (822، 825، 827، 828، 829).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (24) أربع وعشرين مرة:

(13)ثلاث عشرة مرة في حشو الصدور.

(11)إحدى عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (84): [831-840]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): أربع مرات(04)، و ذلك في الأبيات (833، 834، 839، 840).
- سالمة (فعولن): ست مرات(06)، و ذلك في الأبيات (831، 832، 835، 836، 837، 838).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (11) إحدى عشرة مرة:

(05)خمس مرات في حشو الصدور.

(06)ست مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (85): [841-850]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرتان(02)، و ذلك في البيتين (843، 848).
- سالمة (فعولن): سبع مرات(07)، و ذلك في الأبيات (841، 842، 845، 846، 847، 849، 850).
- مقبوضة (فعولُ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (844).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (18) ثمان عشرة مرة:

(11)إحدى عشرة مرة في حشو الصدور.

(07)سبع مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (86): [851-860]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرتان(02)، و ذلك في البيتين (856، 860).
- سالمة (فعولن): ست مرات(06)، و ذلك في الأبيات (851، 852، 853، 854، 855، 858).
- مقبوضة (فعولُ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (857).
- مقصورة (فعولْ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (859).

كما ورد القبض في حشو الأبيات(28) ثمان وعشرين مرة:

(13)ثلاث عشرة مرة في حشو الصدور.

(15)خمس عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (87): [861-870]:

جاءت الضرب محذوفة (فَعَل)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): خمس مرات(05)، و ذلك في الأبيات (861، 863، 866، 868، 870).
- سالمة (فعولن): ثلاث مرات(03)، و ذلك في الأبيات (862، 864، 865).
- مقبوضة (فعولُ): مرتان(02)، و ذلك في البيتين (867، 869).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (16) ست عشرة مرة:

(08)ثمان مرات في حشو الصدور.

(08)ثمان مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (88): [871-880]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- سالمة (فعولن): أربع مرات(04)، و ذلك في الأبيات (871، 875، 879، 880).
- مقبوضة (فعولُ): ست مرات(06)، و ذلك في الأبيات (872، 873، 874، 876، 877، 878).

كما ورد القبض في حشو الأبيات 16 ست عشرة مرة:

(08)ثمان مرات في حشو الصدور.

(08)ثمان مرات في حشو الأعجاز.

و قد وردت التفعيلة (فعلن) مرة واحدة (877).

المقطوعة رقم (89): [881-890]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرة واحدة، و ذلك في البيت (890).
- سالمة (فعولن): أربع مرات(04)، و ذلك في الأبيات (881، 886، 888، 889).
- مقبوضة (فعولُ): خمس مرات(05)، و ذلك في الأبيات (882، 883، 884، 885، 887).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (24) أربع وعشرين مرة:

(11)إحدى عشرة مرة في حشو الصدور.

(13)ثلاث عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (90): [891-900]:

جاءت الضرب مقصورة(فعولْ)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): أربع مرات(04)، و ذلك في الأبيات (892، 893، 898، 900).
- سالمة (فعولن): أربع مرات(04)، و ذلك في الأبيات (894، 896، 897، 899).
- مقبوضة (فعولُ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (895).
- مقصورة(فعولْ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (891).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (20) عشرين مرة مرة:

(11)إحدى عشرة مرة في حشو الصدور.

(09)تسع مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (91): [901-910]:

جاءت الضرب مقصورة(فعولْ)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): أربع مرات(04)، و ذلك في الأبيات (903، 904، 907، 910).
- سالمة (فعولن): أربع مرات(04)، و ذلك في الأبيات (905، 906، 908، 909).
- مقبوضة (فعولُ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (902).
- مقصورة(فعولْ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (901).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (21) إحدى وعشرين مرة:

(15)خمس عشرة مرة في حشو الصدور.

(06)ست مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (92): [611-620]:

جاءت الضرب محذوفة (فَعَل)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): ثلاث مرات(03)، و ذلك في الأبيات (911 ، 913، 918).

- سالمة (فعولن): خمس مرات(05)، و ذلك في الأبيات (912، 916، 917، 919، 920).
- مقبوضة (فعولُ): مرتان(02)، و ذلك في البيتين (914، 915).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (14) أربع عشرة مرة:

(08)ثمان مرات في حشو الصدور.

(06)ست مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (93): [921-931]:

جاءت الضرب محذوفة (فَعَل)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرتان(02)، و ذلك في البيتين (921، 923).
- سالمة (فعولن): خمس مرات(05)، و ذلك في الأبيات (924، 926، 927، 929، 930).
- مقبوضة (فعولُ): أربع مرات(04)، و ذلك في الأبيات (922، 925، 928، 931).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (18) ثمان عشرة مرة:

(07)سبع مرات في حشو الصدور.

(11)إحدى عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (94): [932-941]:

جاءت الضرب مقصورة(فعولْ)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرة واحدة، و ذلك في البيت (938).
- سالمة (فعولن): ست مرات(06)، و ذلك في الأبيات (933، 934، 935، 937، 939، 941).
- مقبوضة (فعولُ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (936).
- مقصورة(فعولْ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (932).
- مثلومة (عولن): مرة واحدة، و ذلك في البيت (940).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (28) ثمان وعشرين مرة:

(12)اثنتا مرة في حشو الصدور.

(16)ست عشرة مرة في حشو الأعجاز.

الثرم مرة واحدة: ب (940).

المقطوعة رقم (95): [942-951]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرة واحدة، و ذلك في البيت (946).
- سالمة (فعولن): ثمان مرات(08)، و ذلك في الأبيات (942، 943، 944، 945، 947، 948، 950، 951).
- مقبوضة (فعولُ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (949).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (20) عشرين مرة:

(08)ثمان مرات في حشو الصدور.

(12)اثنتا عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (96): [952-961]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): أربع مرات(04)، و ذلك في الأبيات (953، 958، 960، 961).
- سالمة (فعولن): أربع مرات(04)، و ذلك في الأبيات (952، 954، 955، 959).
- مقبوضة (فعولُ): مرتان(02)، و ذلك في البيتين (956، 957).

كما ورد القبض في حشو الأبيات 23 ثلاث وعشرين مرة:

(10)عشرة مرات في حشو الصدور.

(13)ثلاث عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (97): [862-871]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): مرة واحدة، و ذلك في البيت (963).
- سالمة (فعولن): خمس مرات(05)، و ذلك في الأبيات (962، 965، 966، 967، 968).
- مقبوضة (فعولُ): أربع مرات(04)، و ذلك في الأبيات (964، 969، 970، 971).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (26) ست وعشرين مرة:

(13)ثلاث عشرة مرة في حشو الصدور.

(13)ثلاث مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (98): [872-881]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): ثلاث مرات(03)، و ذلك في الأبيات (974، 979، 980).
- سالمة (فعولن): أربع مرات(04)، و ذلك في الأبيات (972، 973، 975، 981).

- مقبوضة (فعولُ): ثلاث مرات(03)، و ذلك في الأبيات (976، 977، 978).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (13) ثلاث عشرة مرة:

(07)سبع مرات في حشو الصدور.

(06)ست مرات في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (99): [982-991]:

جاءت الضرب سالمة (فعولن)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- سالمة (فعولن): سبع مرات(07)، و ذلك في الأبيات (982، 983، 984، 986، 988، 989، 991).
- مقبوضة (فعولُ): ثلاث مرات(03)، و ذلك في الأبيات (985، 987، 990).

كما ورد القبض في حشو الأبيات (22) اثنتي وعشرين مرة:

(11)إحدى عشرة مرة في حشو الصدور.

(11)إحدى عشرة مرة في حشو الأعجاز.

المقطوعة رقم (100): [992-1001]:

جاءت الضرب مقصورة(فعولْ)، وهي لازمة.

و قد تنوعت العروض كما يلي:

- محذوفة (فَعَل): ثلاث مرات(03)، و ذلك في الأبيات (993، 997، 999).
- سالمة (فعولن): خمس مرات(05)، و ذلك في الأبيات (995، 996، 998، 1000، 1001).
- مقبوضة (فعولُ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (994).
- مقصورة(فعولْ): مرة واحدة، و ذلك في البيت (992).

كما ورد القبض في حشو الأبيات(17) سبع عشرة مرة:

(09)تسع مرات في حشو الصدور.

(08)ثمان مرات في حشو الأعجاز.

02):أضرب(أشكال) المتقارب

2) أضرب(أشكال) المتقارب: وبناء على ما سبق يمكن أن نحدد أنواع (أضرب) المتقارب ،ومختلف أشكال عروضه،وما ورد فيه من تغييرات (زحافات وعلل).وهذا ما هو مبين في الجداول الآتية:

***)الجداول:**

-النوع (الضرب) الأول من المتقارب:

	سالمة	مقبوضة	مقصورة	محذوفة	مبتورة	القبض في الحشو	
						الصدور	الأعجاز
$3_م$	05	01	00	04	00	09	14
$5_م$	06	02	00	02	00	05	08
$7_م$	03	05	00	02	00	08	09
$8_م$	06	01	00	03	00	07	08
$10_م$	07	03	00	00	00	12	14
$11_م$	06	02	00	02	00	12	12
$12_م$	06	00	00	04	00	10	9
$13_م$	05	02	00	03	00	15	10
$16_م$	05	05	00	00	00	10	11
$17_م$	08	01	00	01	00	14	14
$18_م$	02	04	00	04	00	07	10
$19_م$	06	03	00	01	00	08	09
$21_م$	08	01	00	01	00	10	09
$22_م$	07	03	00	00	00	10	06
$23_م$	09	01	00	00	00	11	15
$24_م$	05	02	00	03	00	10	09
$25_م$	07	02	00	01	00	10	10
$26_م$	02	04	00	04	00	13	09
$30_م$	06	02	00	02	00	07	13
$33_م$	07	01	00	02	00	08	11
$35_م$	04	03	00	03	00	07	06
$37_م$	05	03	00	02	00	05	08
$38_م$	06	02	00	02	00	08	08
$40_م$	05	04	00	01	00	05	08

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

05	07	00	02	00	01	07	41م
06	06	00	02	00	03	05	43م
07	08	00	00	00	04	06	44م
06	10	00	01	00	04	05	45م
10	08	00	01	00	02	07	47م
10	11	00	04	00	01	05	48م
09	05	00	02	00	02	06	49م
11	13	00	00	00	05	05	51م
08	13	00	00	00	00	10	52م
12	13	00	01	00	03	06	53م
13	08	00	06	00	02	02	54م
12	13	00	03	00	01	06	56م
10	13	00	02	00	04	04	57م
09	12	00	01	00	04	05	59م
11	08	00	01	00	03	06	61م
10	07	00	02	00	01	07	62م
11	05	00	03	00	03	04	64م
09	11	00	02	00	04	04	69م
07	08	00	00	00	04	06	70م
05	08	00	05	00	02	03	71م
06	12	00	01	00	06	03	72م
12	09	00	01	00	01	08	75م
07	10	01	02	00	02	05	76م
12	07	00	01	00	05	04	77م
06	18	00	01	00	03	06	79م
13	09	00	02	00	04	04	80م
05	07	00	03	00	00	07	81م
11	11	00	02	00	03	05	82م
11	13	00	01	00	05	04	83م
06	05	00	04	00	00	06	84م
07	11	00	02	00	01	07	85م

15	13	00	02	01	01	06	م86
08	08	00	00	00	06	04	م88
13	11	00	01	00	05	04	م89
12	08	00	01	00	01	08	م95
13	10	00	04	00	02	04	م96
13	13	00	01	00	04	05	م97
06	07	00	03	00	03	04	م98
11	11	00	00	00	03	07	م99

_ملاحظة:قد تحولت التفعيلة فعولن إلى فعلن بحذف الساكن الأول فيها وكسر عينها وذلك مرة واحدة في البيت (815) من المقطوعة(82) .

-النوع (الضرب) الثاني من المتقارب:

	سالمة	مقبوضة	مقصورة	محذوفة	مبتورة	القبض في الحشو	
						الصدور	الأعجاز
م1	00	06	01	03	00	03	08
م20	04	02	01	02	00	08	09
م32	03	03	01	03	00	11	14
م34	06	02	01	01	00	09	08
م42	00	05	01	04	00	09	11
م46	03	02	01	04	00	07	06
م50	03	03	01	03	00	12	06
م58	03	03	01	03	00	07	09
م63	03	04	01	02	00	09	11
م66	07	00	01	02	00	07	11
م90	04	01	01	04	00	11	09
م91	04	01	01	04	00	15	06
م94	06	01	01	01	00	12	16
م100	05	01	01	03	00	09	08

ملاحظة:ورد الثلم في النوع الثاني من المتقارب مرة واحدة وذلك في البيت (940) من المقطوعة (94) إذ تحولت التفعيلة فعولن إلى عولن.

النوع (الضرب) الثالث من المتقارب:

العروض / المقطوعات	سالمة	مقبوضة	مقصورة	محذوفة	مبتورة	القبض في الحشو	
						الصدور	الأعجاز
م2	00	06	00	04	00	04	07
م4	04	04	00	02	00	06	06
م6	01	01	00	08	00	10	11
م9	04	03	00	03	00	06	09
م14	03	01	00	06	00	11	06
م15	02	02	00	06	00	10	06
م27	06	01	00	03	00	10	04
م28	06	00	00	04	00	07	10
م29	01	06	00	03	00	08	06
م31	03	03	00	04	00	09	08
م36	07	02	00	01	00	12	09
م39	02	01	00	07	00	11	08
م55	02	04	00	04	00	09	10
م60	07	02	00	01	00	09	08
م65	05	04	00	01	00	11	06
م67	01	03	00	06	00	06	07
م68	03	03	00	04	00	06	07
م73	05	02	00	03	00	06	08
م74	06	01	00	03	00	09	06
م78	02	03	00	05	00	08	03
م87	05	02	00	03	00	08	08
م92	05	02	00	03	00	08	06
م93	05	04	00	02	00	07	11

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

03):أهم النتائج الخاصة بالوزن

1) لقد نظمت الإلياذة على بحر من البحور الخليلية؛ و هو بحر المتقارب.وهذه النتيجة تخالف ما ذهب إليه الأستاذ (بلحيا الطاهر) حينما ذهب إلى أنه: "يمكن أن نقول بأن الشاعر اعتمد مائة حرف روي ،بمعنى أن كل مشهد كان يخضع لحرف مغاير ،قد يعود من جديد بعد فترة مخالفا لوقعه الأول لأن بحر المتقارب لم يشمل النص ،بينما كانت هناك تحليقات خفيفة على بحور أخرى كالكامل والبسيط مثلا ولكن الغالب هو المتقارب."(1)

2) لقد وردت ثلاثة أنواع (أضرب) للمتقارب، هي:

- المتقارب الأول.
- المتقارب الثاني.
- المتقارب الثالث.

3) إن الشكل الأول من المتقارب كما هو معروف عند الخليل بن أحمد الفراهيدي ممثل كما يلي:

فعولن فعولن فعولن فعولن × 2 .وقد ورد في(630) بيتا، أي بنسبة 63 %من مجموع المقطوعات وبنسبة 62.93%من مجوع أبيات الإلياذة.

وإذا كانت العروض والضرب في الشكل السابق سالمتين ، فإننا نلاحظ تنوع العروض فيه، فقد جاءت كما يأتي:

أ) سالمة (فعولن): (346) مرة أي نسبة 54.92 . %.

ب) محذوفة (فعَل): (117) مرة أي نسبة18.57%.

ج) مقبوضة (فعولُ): (165) مرة أي نسبة 26.19%.

د) مقصورة (فعولْ): مرة واحدة أي نسبة 0.15 %.

هـ) مبتورة (فعْ): مرة واحدة أي نسبة 0.15%

4) و قد جاءت الضرب لازمة و سالمة دون تغيير في 63 مقطوعة أي في (630) بيت، أي بنسبة 62.93 %.

5) و نظرا لنسبة شيوع العروض التامة (فعولن) على غيرها من الأعاريض الأخرى يمكن تمثيل الشكل الأول من المتقارب كما يلي:

فعولن فعولن فعولن فعولن	فعولن فعولن فعولن فعولن
(سالمة)	(سالمة)

---

(1):بلحيا الطاهر،تأملات في إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر،1989م ،ص/55.

6)إن الشكل الثاني و الممثل بالعروض السالمة (فعولن)، والضرب المقصورة (فعولْ)، قد ورد في الإلياذة كما يلي:

- جاءت الضرب مقصورة (فعولْ)، و هي لازمة في (14) مقطوعة؛(140 بيتا)أي بنسبة 14%من مجموع المقطوعات و13.98%من مجموع أبيات الإلياذة.
- بينما تنوعت العروض، فكانت:

أ) سالمة (فعولن): (51) مرة، أي نسبة 36.42%.

ب) محذوفة (فَعَل): (39) مرة ،أي نسبة 27.85%.

ج) مقبوضة (فعولُ):(34) مرة ،أي نسبة 24.28 %.

د) مقصورة (فعولْ) (15) مرة واحدة، أي نسبة 10.71%.

هـ) مثلومة (عولن): مرة واحدة ،أي نسبة 0.71%

و لشيوع العروض السالمة، فإن النوع الثاني من المتقارب يمثل بـــ:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولْ
(سالمة) (مقصورَة)

7)أما الشكل الثالث؛ و المعروف بالعروض السالمة و ضربها المحذوف، فقد ورد في الإلياذة كما يلي:

- جاءت الضرب محذوفة (فَعَلْ)، وهي لازمة في(23) مقطوعة.(231 بيتا)أي بنسبة 23%. من مجموع المقطوعات و 23.07%. من مجموع أبيات الإلياذة.
- و قد تنوعت العروض كالتالي:

أ) سالمة (فعولن): (85) مرة أي نسبة 36.79 %.

ب) محذوفة (فَعَل): (86) مرة أي نسبة 37.22%.

ج) مقبوضة (فعولُ): (60) مرة أي نسبة 25.97%.

و عليه فإن الشكل الثالث من المتقارب في الإلياذة يمثل كما يلي:

فعولن فعولن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعو
(محذوفة) (محذوفة)

و ذلك لورود العروض المحذوفة بنسبة (37.22%)، إذ فاقت نسبتها في العروض السالمة .

04) نسبة شيوع الزحافات و العلل:

1-)الزحافـــات:

إن الزحافات الواردة في الإلياذة، قد تمثلت في زحاف القبض، وهو حذف الحرف الأخير من تفعيلة فعولن لتصير (فعول).

و قد توزع القبض في حشو الأبيات، كما يلي:

أ)نسبة القبض في النوع الأول من المتقارب:

- ورد القبض (601) مرة في حشو الصدور أي نسبة (11.92%) من مجموع(5040) تفعيلة.
- و ورد في الأعجاز (713) مرة، أي بنسبة (14.14%) من مجموع (5040) تفعيلة.

و عليه فإن القبض في الشكل الأول من المتقارب ،قد ورد (1314) مرة ؛أي بنسبة 26.06 % من مجموع(5040) تفعيلة .

ب)نسب القبض في الشكل الثاني:

- ورد القبض (129) مرة في حشو الصدور؛أي بنسبة (11.51%) من مجموع (1120) تفعيلة..
- و ورد في الأعجاز (132) مرة، أي بنسبة (11.78%) من مجموع (1120) تفعيلة.

و بذلك ،فقد ورد القبض في الشكل الثاني من المتقارب (261) مرة ؛أي بنسبة (23.29%) من مجموع(1120) تفعيلة.

ج)نسب القبض في الشكل الثالث:

- ورد القبض (192) مرة، في حشو الصدور، أي بنسبة (10.38%) من مجموع (1848) تفعيلة..
- و ورد في الأعجاز (170) مرة،في حشو الأعجاز، أي بنسبة (09.19%) من مجموع (1848) تفعيلة..

و عليه ورد القبض في الشكل الثالث من المتقارب (362) مرة أي بنسبة (19.57%) من مجموع (1848) تفعيلة.

و مما سبق نلاحظ أن القبض قد ورد في الإلياذة كما يلي:

- (922) مرة في حشو الصدور أي نسبة (11.51%) من مجموع التفعيلات.
- (1015) مرة ،في حشو الأعجاز، أي بنسبة (12.67) من مجموع التفعيلات.

أي (1937) مرة ، بنسبة (24.18 %) من مجموع التفعيلات.

د)نسب العروض السالمة على مستوى الإلياذة:

- جاءت العروض في الإلياذة سالمة (482) مرة أي بنسبة (48.15%) من مجموع الأبيات .

ه)نسب العروض المحذوفة:

- وردت العروض محذوفة (242) مرة أي بنسبة (24.17%) من مجموع الأبيات .

و)نسب العروض المقبوضة:

- وردت العروض مقبوضة (259) مرة أي بنسبة (25.87%) من مجموع الأبيات.

ز)نسب العروض المقصورة: وردت العروض مقصورة (16) مرة أي بنسبة (1.59%) من مجموع الأبيات و نسبة (0.19 %) من مجموع التفعيلات.

ح)نسب العروض المبتورة:

- وردت العروض مبتورة مرة واحدة أي بنسبة (0.09%) من مجموع الأبيات .

ط)نسب العروض المثلومة:.

- وردت العروض مثلومة مرة واحدة أي بنسبة (0.09%) من مجموع الأبيات.

ي)نسب العلل الواردة في الحشو:

- لقد ورد الثرم مرة واحدة أي بنسبة (0.09%) من مجموع الأبيات و (0.01%)من مجموع التفعيلات.
- كما تحولت التفعيلة (فعولن) إلى (فعلن)، من خلال توالي ثلاثة متحركات بعد حذف ساكن الوتد المجموع ،و ذلك مرة واحدة في الإلياذة أي بنسبة(0.09%) من مجموع الابيات و (0.01%) من مجموع التفعيلات .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

05): من خصوصيات البنية العروضية للمتقارب

إن الظاهرات الإيقاعية الشعرية تتجلى أكثر وضوحا،في البنية العروضية بما تشمله من وزن وقافية، و بما تمتاز به تلك البنية من نظام التكرار و التناسب من جهة، و واشتمالها على خصائص صوتية من جهة ثانية،واتساع مجال ورودها في النص ،وكذا تنوع الأنظمة التي تتجلى فيها ،من جهة ثالثة.فكانت بذلك فعلا إطارا عارضا وضابطا لحركية وحيوية إبداع فني متميز.

وتتضح الخصوصيات السابقة في الجانب العروضي باعتبار الوزن يتكون من أبيات جامعة لتفاعيل مشكلة من أوتاد و أسباب مبنية بدورها على اجتماع سواكن و متحركات ،ومن ثم ،تنوع التحليل على مستوى النص بتنوع العلاقات الكائنة بين مختلف الأنظمة السابقة.

و عليه فإن البنية العروضية تجمع بين خصوصيات النظام العروضي –القائم بذاته– و بين خصوصيات اللغة في بعض الحالات من خلال استثمار عناصر ذات الصلة الوثيقة بالظاهرات الإيقاعية،وخاصة منها الصوتية والبلاغية والنحوية والدلالية.

كما أن الخصائص السابقة تجعل البنية العروضية مرنة في اتخاذها لدلالتين: سمعية تتصل بالمتلقي و ذوقه، و مرئية باعتبارها ظاهرات فيزيائية بصرية تثبت وجودها في شكل معين دون آخر.

فالبنية الإيقاعية للخطاب الأدبي تؤثر في المتلقي تأثيرا تتفاوت درجته بين شعر ونثر، لما بينهما من فروق.« فالشعر يثير المشاعر بما فيه من خصائص... بأوزانه و قوافيه، و لذلك كان المعنى الواحد إذا قيل مرة شعرا و مرة نثرا كان في الشعر أكثر أثرا، بل ترى أن الشعر إذا حل إلى نثر لم يكن له ذلك الأثر الكبير، و لم يكن هذا الاختلاف من سبب إلا ما في الشعر من موسيقى.... كما أن للشاعر ملكة لا يمكن أن نوضحها تمام الوضوح بما يستطيع أن يتخير من ألفاظ اللغة ما يرى أنها أبعث على إثارة المشاعر، و كذا يضعها في قوالب خاصة يتخيرها من القوالب العديدة و التراكيب اللغوية المختلفة »[1].

فلا عجب أن يكون الشعر أكثر تأثيرا ،من غيره من أنواع الكلام، «فمما يفضل به غيره من الكلام استفاضته في الناس و بعد سيره في الآفاق و ليس شيء أسير من الشعر الجيد، و هو في ذلك نظير الأمثال.

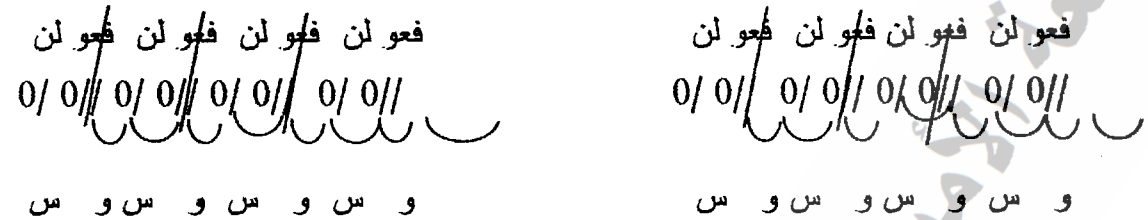
---

(1): أحمد أمين – النقد الأدبي .67/1

و قد قيل: لاشيء أسبق إلى الأسماع، و أوقع في القلوب، و أبقى على الليالي و الأيام من مثل سائر، و شعر نادر»[1].

و كما أشرنا سابقا أثناء التقطيع العروضي، إلى أن إلياذة الجزائر قد نظمت على بحر (المتقارب)، و قد« سمي متقاربا لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد فتتقارب الأوتاد»[2].

و يتكون وزن المتقارب من ثمان تفعيلات، تشكل أصله (صورته النموذجية المثالية)، قوامه تفعيلة (فعولن) المكونة من وتد مجموع (//0)، و سبب خفيف (/0) موزعة كما يأتي:



و عليه فإن ورود هذا البحر وفق النظام السابق قد حقق التناسب في المقادير. إذ أن التناسب كسمة يتوفر عليها الوزن، تسهم في رصد الحركة الإيقاعية، و تخلق لها فاعلية التأثير، و بذلك التجاوب مع الخطاب الشعري.

فالبنية العروضية تعد من العناصر التي توطد الصلة أو تبترها بين المتلقي و الشاعر،فهذا الأخير ملزم أن يختار تلك البنية بحيث يجب أن تكون "سهلة العروض"[3]. و إذا كانت البلاغة –في بعض تعريفاتها– هي تخيير اللفظ في حسن إفهام[4] فالبنية العروضية كذلك تأخذ حيزا من مواصفات البلاغة من خلال خصوصية النظم. و لعل ذلك ما أشار إليه الجاحظ في باب النظم، إذ يقول: «أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، و سبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري على الدهان»[5].

وإذا كان الكلام على المواصفات السابقة «لذَّ سماعه، وخف محتمله، و قرب فهمه، و عذب النطق به، و حلي في أذن سامعه، فإذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه، و ثقل على اللسان النطق به، و مجته المسامع فلم يستقر فيها شيء»[5].

---

(1): ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، ص/137.
(2): الخطيب التبريزي ، الكافي في العروض و القوافي ،شرح وتعليق: د. محمد أحمد قاسم ،المكتبة العصرية ،بيروت ،2004م ، ص/100.
(3): قدامة بن جعفر ، نقد الشعر،ص/
(4): ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ص247/1
(5): نفس المرجع السابق257/1

و على هذا الأساس تجمع البنية العروضية بين خصائص النطق و كيفيات الأداء، و بين وظائف التأثير في المتلقي، وتحقق وظائف تمييزية ؛إذ تميز الشعر عن غيره من أنواع الكلام،ومن ثم قابلية المفاضلة بين الأنواع الأدبية . فمما يفضل به الشعر عن غيره « طول بقائه على أفواه الرواة، و امتداد الزمان الطويل به، و ذلك لارتباط بعض أجزائه ببعض؛ و هذه خاصة له في كل لغة، و عند كل أمة، و طول مدة الشيء من أشرف فضائله»[1].

ومن هنا يتضح لنا أن(مفدي زكرياء) قد جمع بين خصوصيات النوع الأدبي ــ الشعر ــ الذي له القدرة على حفظ تراث الأمة الجزائرية،وبين خصوصيات تاريخها وثقافتها وحضارتها ونضالها ،الممتدة الجذور إلى أزمنة سحيقة،والمحفوظة في ذاكرة الأجيال التي تعمل على تعميق واستمرار ذلك الامتداد ،بتقدم الزمن واختلاف الثقافات.وبذلك كان (مفدي زكرياء) يبحث عن كل ما يمكن أن يخلد قصة الجزائر ويجعلها منقوشة في الذاكرة ،ومحفوظة في الصدور، حتى من خلال القالب الذي يكتب فيه.

وقد أشار "حازم القرطاجني" إلى بعض خصائص "المتقارب" في معرض حديثه عن عن بناء الأشعار على أوفق الأوزان لها، فيقول:« فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء، و إنما تستحلى الأعاريض بوقوع التركيب الملائم فيها»[2].

و لعل ذلك الرأي المتعلق برتابة الوزن في المتقارب، و كونه من الأعاريض الساذجة التي تتكرر فيها الأجزاء بنفس الكيفية، قد كان بسبب رؤية "حازم القرطاجني" حول ما تستطيبه النفس؛ فالنفس تطرب للمتكرر بنفس الكيفية، لكنها أكثر طربا لما هو متنوع بكيفية ما.

إن ما كان من رأي "حازم القرطاجني" يعتبر معيارا ذوقيا يومئ بمحاولة ربط ألا وزان ــ بما لها من خصوصيات ــ بالمتلقي ، و يفتح المجال للبحث في مواءمتها للنفس أو عدمها، بناء على الرتابة والتنوع في مكونات البنية العروضية .

و إذا أخذنا بالخصائص البلاغية التي تكتسبها البنية العروضية من سهولة و بعد عن التعقيد، كل ذلك في علاقة تجمع بين المرسل و المرسل إليه، فإن « انتظام الوحدات الثمانية بهذه الهيئة التكرارية [في المتقارب]، أكسبت الوزن رنة موسيقية و تناغما دافئا، يتميز بالحركة و الخفة، و التطريب، فشاع على ألسنة الشعراء، و نظمت على هيئة القصائد، حتى أن لسهولة جريانه على الألسن و حلاوته على الأسماع، مكن القوم من تحويل التناغم الصوتي المسموع إلى وحدات إيقاعية»[3].

---

(1): ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، ص/137.

(2): حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص/268.

(3): د. عبد القادر عبد الجليل ،هندسة المقاطع الصوتية و موسيقى الشعر العربي،ط(1) ،دار صنعاء للطباعة و النشر ،عمان،1998م ، ص/324.

فقد نقل لنا "الخطيب التبريزي" رواية مفادها «أن عليًّا –رضي الله عنه– سمع صوت الناقوس فقال لمن معه من أصحابه: أترى ما يقول هذا الناقوس؟ فقال: الله و رسوله أعلم، و ابن عمه أعلم، فقال: إن علمي من علم رسول الله –صلى الله عليه وسلم–، و إن علم رسول الله من علم جبريل، و إن علم جبريل من علم الله تعالى، هذا الناقوس يقول:

حقًّــا حقًّــا حقًّــا	صِدقا صِدقا صِدقا صِدقا
يا ابن الدنيا جمعا جمعا	إن الدنيا قد نحرتنـــــا
يا ابن الدنيا مهلا مهلا	لسنا ندري ما فرطنـــا
ما من يوم يمضي عنا	إلا أوهى منا ركنـــــا
ما من يوم يمضي عنا	إلا أمضى منا قرنـــــا

فإن شئت جعلت تقطيع هذه الأبيات على (فِعْلن فِعْلن) فتكون على ثمانية أجزاء، و إن شئت جعلت تقطيعه على (مفعولا تن مفعولا تن) فيكون على أربعة أجزاء»[1].

و لعل ذلك الشكل (فِعْلن) كان بعد حذف الساكن الأول في تفعيلة (فعولن) فصارت (فَعِلُنْ)، ثم سكنت العين فتحولت إلى (فَعْلن) و هو ما سموه «بالغريب، و المتسق، و ركض الخيل، و قطر الميزاب*» [1].

و يذهب بعض الدارسين إلى تسمية البحر السابق بالمتقارب «لتقارب حدود مقاطعه الصوتية، و بنائها الموسيقي»[2] ويتضح لنا ذلك من خلال توالي تفعيلاته بنفس الكيفية ــ في حالة التمام ــ وتوالي أوتاده على مسافات متقاربة ،يفصل بينها سبب واحد .ولعل هذه الخصائص قد جعلت من المتقارب بحرا"...خفيف الوقع يلائم الحركة الدورانية السريعة وذلك لمرونته ومناسبته تقريبا لجميع الأغراض الرشيقة الحماسية منها أو الوصفية السريعة.

وقد تلاحظ ذلك في هذا الوقع التناغمي الرائع الذي تحدثه تفعيلته :فعولن ــ فعولن ــ فعولن ــ فعولن...فعولن ــ فعولن ــ فعولن ــ فعولن.

ولعل في هذه الرشاقة التناغمية لوقع الموسيقى الخارجية التي يحدثها البحر ما يساعد الشاعر،على أن يعطي النص نوعا من الغنائية التي تؤثر بوقعها المتناغم،في الأذن العربية."(3)

---

(1): الخطيب التبريزي ، الكافي في العروض و القوافي ،ص/107.

(*): و من تسمياته: المحدث، الخبب، المخترع، الشقيق (ينظر هامش المرجع السابق ص/107).

(2): د. عبد القادر عبد الجليل ،هندسة المقاطع الصوتية و موسيقى الشعر العربي ، ص/324.

(3): بلحيا الطاهر،تأملات في إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء،ص/54 .

06):المقاطع الصوتية ضمن البنية العروضية

و إذا تأملنا في المقاطع الصوتية للإلياذة نلاحظ أنها تتنوع بين مقاطع قصيرة، و أخرى طويلة. و قد كان هذا التمييز العام –الطول و القصر– و ذلك لتداخل بعض التصنيفات الموجودة في المقاطع الطويلة إذ تكون مفتوحة و مغلقة. « فالمقاطع الصوتية بصفة عامة، تنقسم إلى قسمين اثنين* هما:

1) المقاطع القصيرة 2) المقاطع الطويلة.

فالمقطع القصير: هو الذي يبدأ بصوت صامت، تتلوه حركة قصيرة.

و المقطع الطويل: هو الذي يتكون من صوت صامت تتلوه حركة طويلة، أو صامت تتلوه حركة قصيرة يتبعها صامت مغلق، مثال ذلك: المقطعان: "قَا" و "لَتْ" في الفعل (قَالَتْ)»[1].

و نلاحظ أن المقطع القصير يكون مفتوحا فقط، أي منتهيا بحركة، بينما المقطع الطويل فإنه يتنوع بين الفتح و الإغلاق.

و هناك من يجعل من الإغلاق (الغلق) صفة للمقطع القصير، فيميز بين المقطع الصوتي القصير المفتوح، و بين المقطع الصوتي القصير المغلق، إذ يكون هذا الأخير «بإغلاق المقطع بصوت صامت جديد مثل (مَن) و لا يتسع المقطع بذلك لصوت آخر»[2]

كما أن هناك من الدارسين من يشير إلى المقاطع الصوتية المتوسطة، و هي التي اعتبرها بعضهم طويلة من ذلك المقطع المنتهي بصائت طويل، و ما هو منته بصائت مغلق (مثل مَا و مَن). و يجعل من النوع الآخر مقطعا كبيرا، مما يتكون من صامت متحرك مردوف بصائت طويل متبوع بصامت مغلق مثل (قامْ)، أو مما يتكون من صامت متحرك و صائتين مغلقين[3].

كما أن من المقاطع الطويلة ما هو مغلق بحركة طويلة؛ وما هو متكون من صامت + حركة طويلة + صامت، كالمقطعين (ضالْ و لِينْ) في كلمة الضالين.

و منها: المقطع الزائد الطول؛ وهو ما تكون من صامت + حركة قصيرة + صامت + صامت ككلمة (عَصرْ)[4].

و يشير "د. عبد السلام المسدي" إلى نوع آخر من المقاطع و هو المقطع المزدوج الانغلاق مثل اسم (فِكتُورْ) في الفرنسية[5].

(*): هناك المقطع القصير المفتوح، و الطويل المفتوح، و الطويل المغلق، والطويل المغلق بحركة طويلة، و الزائد الطول.

(1): د. حسام البهنساوي ،علم الأصوات، ص/149.

(2): د. أحمد شامية ،في اللغة، دراسة تمهيدية منهجية متخصصة في مستويات البنية اللغوية،ط(1)، دار البلاغ للنشر و التوزيع ،الجزائر، ص/23.

(3): د. عبد القادر عبد الجليل ،هندسة المقاطع الصوتية و موسيقى الشعر العربي ،ص/58 . و ينظر: د. مراد عبد الرحمن ميروك ،من الصوت إلى النص، ص/207.

(4): د. حسام البهنساوي ،علم الأصوات ، ص/149.

(5): أحمد شامية ، في اللغة، ص/23.

و نحن إذا عدنا إلى الإلياذة و لاحظنا عدد التفعيلات فيها، و البالغ(8008) تفعيلة، منها (4895) سالمة و(3113) بها تغيير. نجد عدد المقاطع الصوتية القصيرة فيها (10040) و (13725) مقطعا متوسطا ــ أو طويلا ــ يجمع بين المقاطع المنتهية بصامت طويل، و المنتهية بصامت مغلق، و هو ما نوضحه فيما يأتي:

1)النوع الأول من المتقارب:

عدد المقطوعات (63)، أي (630) بيتا : (5040) تفعيلة.

المقاطع القصيرة: (5040).

المقاطع الطويلة: (10080).

القبض: (1314)مرة .

10080 – 1314 = 8766 (م ط).

5040 + 1314 = 6354 (م ق) .

الحذف: 117 مرة.

8766 – 117 = 8649 (م ط).

القصر: مرة واحدة.

8649 – 1 = 8648 (م ط).

البتر: مرة واحدة.

8648 – 1 = 8647 (م ط)

6354 + 1 = 6355 (م ق)

النوع الثاني من المتقارب:

عدد المقطوعات (14)، أي (141) بيت : (1128) تفعيلة.

المقاطع القصيرة: 1128.

المقاطع الطويلة: 2256 .

القبض: 295 مرة .

2256 – 295 = 1961 (م ط) .

1128 + 295 = 1423 (م ق) .

الحذف: 39 مرة.

1961 – 39 = 1922 (م ط)

القصر: 15 مرة.

1922 – 15 = 1907 (م ط)

الثلم: مرة واحدة.

1423 – 1 = 1422 (م ق)

2)النوع الثالث من المتقارب:

عدد المقطوعات (23)، أي (230) بيت : (1840) تفعيلة.

المقاطع القصيرة: (1840).

المقاطع الطويلة: (3680)

-القبض: (422) مرة.

3680 – 422 = 3258 (م ط).

1840 + 422 = 2262 (م ق).

-الحذف: 86 مرة.

3258 – 86 = 3172 (م ط)

-الثلم: مرة واحدة.

3172 – 1 = 3171 (م ط)

تحول فعولن إلى فعلن: مرة واحدة.

2262 + 1 = 2263 (م ق)

عدد المقاطع الطويلة هو:

8647 + 1907 + 3171 = 13725 (م ط)

و عدد المقاطع القصيرة هو:

6355 + 1422 + 2263 = 10040 (م ق)

-عدد التفعيلات السالمة في كل نوع:

النوع الأول: 3607.

النوع الثاني: 778 . المجموع: 4895 سالمة

النوع الثالث: 510 .

عدد التفعيلات التي دخلها تغيير:

8008 – 4895 = 3113 تفعيلة

07)تحليل وتعليق:

ومن خلال ما سبق نلاحظ أن إيقاع الإلياذة قد تساوق في حركة قوامها البطء و السرعة، و ذلك يتلاءم و إيقاعات المتقارب. «فإيقاعه يراوح بين البطء و السرعة مما يجعل لكل قصيدة إيقاعا خاصا بها»(1).

حيث أن إذا قارنا بين ما هو محقق من مقاطع صوتية من خلال الخطاب الشعري المنتج و بين الصورة المثالية (النموذجية) للمتقارب، نجد أن:(2032) مقطعا صوتيا متوسطا، قد اختزلت، و تحولت إلى مقاطع صوتية قصيرة.و(2291) مقطعا صوتيا، قد فقدت.

---

(1): د. صلاح يوسف عبد القادر في العروض و الإيقاع الشعري، ص/117.

و عليه فقد فقدت (259) مقطعا صوتيا من مجموع (24024) مقطعا صوتيا، أي من مجموع مقاطع الصورة النموذجية للمتقارب، و بيان ذلك ما يلي:

إن عدد المقاطع الصوتية القصيرة التي يحملها البيت النموذجي في المتقارب هو (08) و عليه يصير العدد الإجمالي لها هو: (8008). و من ثم فإن طرح العدد (8008) من (10040) يعطينا (2032) و هو عدد المقاطع المتوسطة أو الطويلة التي تحولت إلى مقاطع قصيرة.

و عدد المقاطع المتوسطة في البيت النموذجي هي (16)، و من ثم يصير عددها الإجمالي في الإلياذة: (16016)، و بطرحنا منها العدد (13725) نتحصل على العدد (2291) و هو عدد المقاطع الصوتية المتوسطة المفقودة من الصورة النموذجية للمقاطع الصوتية في المتقارب.

و نلاحظ أن اجتماع الأنواع الثلاثة للمتقارب (الأول و الثاني والثالث) مع مختلف التغيرات الطارئة فيه، من قبض و حذف و قصر و بتر وثلم و ثرم، قد شكلت إيقاع المتقارب، في شكل لا يكاد يبتعد كثيرا عن الصورة النموذجية للمتقارب؛ فإذا مثلنا نسبة المقاطع الصوتية المحذوفة (259) نجدها (1.07%)، و عليه فإن إيقاع المتقارب ــ في صورته النموذجية ــ قد تحقق بنسبة (98.93%).

و لعل هذه النتيجة تبين أن ما يحدث من تغيرات على مستوى البنية العروضية لا يفسد إيقاعها، بل إن تلك التغيرات هي تلوينات تتيح للشاعر التفنن في إيقاع البنية العروضية من جهة، و عدم استقلالية تلك التلوينات الموزعة عبر أجزاء النص –و في أماكن مختلفة و مسافات متباينة– عن الإيقاع الكلي(العام) للخطاب الشعري من جهة ثانية ،ومن ثمة الخروج عن الرتابة التي عادة ما ينعت بها الوزن العروضي.ذلك أن هذا النعت أكثر ما يلتصق بالشكل النموذجي للوزن، بمعزل عن الاستعمال الشعري.

وكما لاحظنا سابقا أن الشكل الأول من المتقارب هو المسيطر على باقي الأشكال في الإلياذة، مما يجعل البنية العروضية لذلك الشكل في جانبها الفيزيائي تحمل خاصية بصرية تحاول فرض وجودها على باقي الأشكال الأخرى.

و قد تنوعت إيقاعات ذلك الشكل من خلال تنوع العروض التي وردت في صور متعددة منها (فعولن، فَعُل، فَعُو، فعولُ، فعولْ، و فعْ). فكل من هذه التغيرات، و الانتقال من شكل إلى آخر ضمن البنية العروضية الواحدة المشكلة للمسار العام للحركة الإيقاعية ،قد ساهم في إثراء إيقاع تلك البنية، و نوَّع في الحركة الإيقاعية بين البطء و السرعة؛ إذ أن التفعيلة السالمة (فعولن) في كل من العروض و الضرب تجسد مظهر سرعة الحركة الإيقاعية أو بطئها، من خلال تمامها، أو من خلال ما يحدث فيها من تغييرات كالحذف أو القبض أو الوقف أو البتر.

إضافة إلى ما سلف ،فإن الاختزالات الواقعة في تفعيلة العروض تجعل – من منظور فيزيائي – للبنية الإيقاعية دلالة مرئية قوامها زيادة المسافة الفاصلة بين الشطرين، و من دون شك فإن الحركة الإيقاعية المجسدة في التفعيلة (فعولن) بوتد مرد وف بسبب، تختلف كما و كيفا عنها في (فعُلْ) المحذوفة؛ فعدد المقاطع الصوتية في التفعيلة (فعولن) هو (1 + 2) أي مقطع صوتي قصير + مقطعان

صوتيان متوسطان(طويلان) بخلاف (فَعُو) الحاملة لـــ: (1 + 1)؛ أي مقطع صوتي قصير + مقطع متوسط(طويل).

كما أن التحقق الفعلي للمقاطع الصوتية، من خلال الأداء، يجعل العنصر الزمني يختلف في التفعيلتين السابقتين. و من دون شك فإن ذلك الاختلاف يوحي على أقل تقدير –في ظاهره أو عمقه– باختلاف الدلالات التي تحملها الأبيات الشعرية في استقلاليتها أو في علاقتها بالخطاب الشعري، كما أنها تحيل إلى دلالات تتعلق بحالات شعورية و وجدانية تتعلق بالمبدع و تسلط الضوء على شخصيته،أو بالأحرى ذوقه الفني الذي يمكن أن يكشف عن انتقاء وانتخاب بنية عروضية دون أخرى ،ومن ثمة البحث عن درجات التأثير التي تتفاوت باختلاف التلوينات الإيقاعية التي تحصل في الوزن الواحد بل في التفعيلة الواحدة.

08) إيقاع الشكل الأول من المتقارب ودلالاته:

ويمكن القول أن البنية العروضية للشكل الأول من المتقارب في الإلياذة قد حرصت على خصوصية الشيوع و الوضوح مما ييسر الاتصال بالمتلقي و توطيد الصلة بينه و بين الشاعر، من خلال الخطاب كوسيط يجمع بين ثنائية (قارئ، مبدع) و بين ثنائية (قوة،استجابة) ، هذه الأخيرة التي تزدوج علاقتها في الجمع مجددا بين المبدع و المتلقي؛ فالمبدع يقدم إشكالا أو طرحا لفكرة، و يحاول من خلال إبداعه تقديم حل أو بديل يرتئيه مقنعا.

كما أن القارئ في تعامله مع النص كبنية دالة، يحاول هو الآخر فك رموزه و تفسير مختلف العلاقات المكونة لنسيجه، و بذلك يخرج القارئ من حدود النقد الفني في رصده لما هو معبر وعما يعبر، ليدخل دائرة الفلسفة ليفسر لماذا عبر بكذا عن كذا.

وعلى هذا الأساس، فإن رصد الظاهرات الإيقاعية، في النص، يقضي بعدم إحداث قطيعة بين النص – كبنية دالة – وبين صاحبه، في إطار علاقتهما بالموروث الثقافي، على اختلاف جوانبه،مما يجعل عمليتي الفهم والتواصل يتحققان ،سواء بين الناص وإبداعه،أو بين المتلقي والمبدع ،في علاقة متعدية قوامها النص كحلقة وصل في ذلك.

و عليه فإن اختيار الشاعر للأعاريض و الأضرب الشائعة و السهلة و الواضحة يجعل من البنية العروضية المجسدة لإيقاع معين، سمة تعبيرية جمالية ،ويحقق إبلاغية في ذات الوقت، لذلك وجب على الشاعر «أن يركب مستعمل الأعاريض و وطيئها، و أن يستحلي الضروب و يأتي بألطفها موقعا، و أخفها مستمعا، و أن يجتنب عويصها و مستكرهها، فإن العويص مما سيشغله، و يمسك من عنانه، و يوهن قواه، و يفت في عضده، و يخرجه من مقصده»[1].

و من خلال المواصفات السابقة للأعاريض و الأضرب نلاحظ أن الشكل الأول من المتقارب بضربه السالمة (فعولن)، و عروضه المتنوعة قد خلت من العويص المستكره و جمعت بين الخفة و اللطافة والوضوح.

---

(1): ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، الجز الاول،ص/140 .

و إذا لاحظنا توزع العروض السالمة في الشكل الأول من المتقارب في الإلياذة نجدها تتناوب أحيانا بين مقطوعة و أخرى، كما هو الحال في المقطوعات (03، 05)،و (35، 37)،و(59، 61)، (62، 64)، و(33، 35).

و تتوالى أحيانا في شكل ثلاثي، و ذلك في المقطوعات (43، 44، 45)،و (47، 48، 49)،و(75، 76، 77).

كما تتواتر في شكل رباعي، و يتضح ذلك في المقطوعات (10، 11، 12، 13)، (16، 17، 18، 19)، (51، 52، 53، 54)، (69، 70، 71، 72).

و تتوالى في شكل ثنائي، من خلال المقطوعات (37، 38)، (40، 41)، (56، 57)، (61، 62)، و (88، 89).

و تتوالى في شكل سداسي و ذلك في المقطوعات (21، 22، 23، 24، 25، 26).

وفي شكل ثماني و ذلك في المقطوعات (79، 80، 81، 82، 83، 84، 85، 86).

و تتوالى أيضا في شكل خماسي و ذلك في المقطوعات (95، 96، 97، 98، 99).

و في شكل مبتور(مستقل) مرة واحدة (30).

إن توالى الأعاريض بالكيفيات السابقة في مطالع المقطوعات يسهم في خلق إيقاعات خاصة بكل توزيع، فاختلاف المسافات الفاصلة بين التوزيعات السابقة يولد إيقاعا خاصا بظاهرة التوزيع المحتكمة لخصوصيات: التوالي الثنائي و التناوب الثنائي، و التوالي الثلاثي، و التوالي الرباعي، و التوالي الخماسي، و التوالي السداسي، و التوالي الثماني.

و من ثم خرج الشكل الواحد من خلال تنوع التوزيع؛ من الرتابة الملاحظة في تماثل التفعيلات في الشكل الأول من المتقارب، إذ لم يرد ذلك الشكل في ثلاث وستين(63) مقطوعة متوالية على الترتيب و إنما تنوع بين ثنايا المقطوعات ليتوزع بينها الشكلين الثاني و الثالث بضربيهما و عروضيهما المقصورتين و المحذوفتين مع تنوع هذين الأخيرتين –العروضين– فالتوالي الثنائي يظهر مثلا في المقطوعتين (07، 08) و يختفي ليعود للظهور من جديد في المقطوعتين (33، 35)، كما أن الاطراد الرباعي يظهر في المقطوعات (10، 11، 12، 13)،ثم يعود للظهور بعد مسافة أقصر من سابقتها في التوالي الثنائي، و يتجلى ذلك في المقطوعات (16، 17، 18، 19) ليختفي بعد ذلك، و يجدد الظهور بعد مسافة أطول من سابقتها ليجسد من جديد في المقطوعات (51، 52، 53، 54).

وبذلك فان البنية العروضية قد حققت خاصية التكرار المتنوع من خلال تنوع التوزيع عبر مقطوعات الإلياذة ، وعليه فقد تحقق عنصر الزمن – بخلاف ما يستغرقه الصوت مثلا أثناء الأداء – بفعل تموقعات البنية العروضية للنوع الواحد من البحر،لان اختفاء بنية عروضية ومعاودة ظهورها عبر مسافات معينة وفي أمكنة مختلفة وفي كيفيات متماثلة أو تكاد تكون كذلك أو حتى مختلفة ، هو تحقق لعنصر الزمن ،ومن ثم تكون حركة الغياب والظهور ،أو الإقصاء والتواجد ،هي تجسيد للزمن الذي يكتسب، بهذه الآلية ،صفة الامتداد، بفعل ظهور بنية عروضية بعد الاختفاء.

ومما يلاحظ أيضا أن اطراد الحركة المجسدة بالعروض السالمة في شكل ثماني يخلق تناسبا في المقادير –خاصة على مستوى العروض و الضرب المتماثلتين– يختلف كما و كيفا عنه في حال اطراد الحركة في نظام رباعي أو خماسي أو ثنائي.

فالبنية العروضية للشكل الأول من المتقارب في الإلياذة مما حملته من خصوصيات التوزيع السابقة، و خصوصيات الكم و الكيف، و التناسب، كل ذلك أكسب بنيتها الإيقاعية تنوعا، و من ثم خرجت عن حدود السذاجة و الرتابة و رفعت بذلك السأم و الملل الذي يمكن أن يصيب القارئ.

و عليه لقد جمعت البنية الإيقاعية بين التكرار –بنفس الكيفية– الذي يجعل النفس تطرب للشيء المتجانس و المعاد بنفس الكيفية لفترة زمنية معينة، و بين التنوع الذي يطرب النفس هو الآخر من خلال نقلها من حالة لأخرى؛ و لا يعني هذا اضطرابها و تملك الفوضى لها، و إنما هي نقلة منعشة تكسر سياج الملل إذا أحاط بها، ليحفزها من جديد، ويجعل الصلة بينها و بين المبدع تتجدد وتتقوى.

و قد تنوعت دلالات العروض السالمة (التامة) مع ضربها المماثلة، باختلاف الموضوع و المناسبة و السياق، و باختلاف أيضا صيغة الخطاب و نوع التركيب.

و كل العناصر السابقة في الإلياذة ساهمت في خلق إيقاع قوامه خصوصية مبنية على علاقات، حيث تنوعت هذه الأخيرة من علاقة الشاعر بالوطن و الأماكن، ومن علاقته بأسماء الأبطال و الأشخاص، ومن علاقته بالحقيقة والتاريخ.

يقول مفدي زكرياء:

جزائـــــــــر يا لحكاية حبي و يا مـــن حملت السلام لقلبي
و يا من سكبت الجمال بروحي و يا من أشعت الضياء بدربي

إلى أن يقول:

ففي كل درب لنا لحمـــــــة مقدسة من وشاج و صـــــلب
و في كل حي لنا صبـــــــوة مرنحة من غوايـــــات صب[1]

فحديث الشاعر كشف عن علاقته بـــ"الجزائر"، لقد كان بينهما حكاية حب، و علاقة الحب بالوطن تصنعها حكايات راويها بطل مغوار، وحتى لا تبتر تلك العلاقات لابد من تضحيات، و شاعرنا كان حبه "للجزائر" كالمحبة بين الأخيار سهل اتصالها، صعب انقطاعها. و إن لم يصرح الشاعر كيف نشأت حكاية حبه هنا ليجعلها تمتد و تبحر في حدثها امتداد المصوتات الواردة في الأبيات، و من ثم كان امتداد الحركة الإيقاعية في جوانبه الصوتية مجسدا أيضا بفعل الامتداد في البنية العروضية التي جاءت سالمة في كل من العروض و الضرب في البيتين الأول و الثاني مما سبق.

---

(1):مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/42.

كما أن الشاعر من خلال قوله (حكاية حبي، لقلبي، بروحي، دربي) قد خص نفسه بالحديث في علاقته بالجزائر، بخلاف ما نلحظه من تغير لصيغة الخطاب من المفرد إلى الجمع (الأنا الجمعي) ،من خلال قوله:(ففي كل درب لنا لحمة...، و في كل حي لنا صبوة...)، لتتحول بذلك البنية العروضية في تفعيلة العروض من (فعولن) إلى (فَعُو)، فتغير صيغة الخطاب قد صحبه تغير في البنية العروضية وبذلك البنية الإيقاعية.

و يفسر امتداد الحركة الإيقاعية أيضا طبيعة بعض أسماء الأماكن، من ذلك قول الشاعر:

عرجنا ننافح بايانم صبحا كأنا اغتصبنا لهامان صرحا[1]

(فبايانم) بانسجامها في حركتها الإيقاعية مع تراكيب البيت الشعري، من خلال المصوتات في كل من (عرجنا، ننافح، صبحا، كأنا، اغتصبنا، هامان، صرحا) قد جسدت ظاهرة الامتداد، بالإضافة إلى خاصية الدلالة الإيحائية لكلمة "بايانم"، و هي دلالة إضافية اكتسبتها الكلمة زيادة على معناها اللغوي، إذ كانت غابة بايانم "أجمل مناخ جبلي في صدر عاصمة "الجزائر" يوحي بالعظمة و الشموخ»[2]

فمعاني الشموخ و العظمة قد لازمتها حركة إيقاعية متصاعدة نحو الأعلى، و كذلك ممتدة عبر التفعيلات في العروض و الضرب، و بذلك تتآزر الدلالة الإيحائية للكلمة و المصوتات لتفسر الظاهرة الإيقاعية و تنسجم مع حركتها.

كما يسهم الإدغام كظاهرة صوتية قائمة على التماثل بين الأصوات أحيانا، و على التقارب في مخارجها أحيانا أخرى في التأكيد على المعاني، فيكون التشديد كبنية صوتية مجسدا لدلالة التأكيد. أضف إلى أن هذا الأخير يتطلب –فيما يتطلب– التكرار و الإلحاح، فامتدت السلاسل الكلامية في البنية العروضية موحية بذلك التماثل على مستوى البنية الدلالية. يقول الشاعر:

و بلكور للمجد شق طريقـــــه و خط معالمها في السويقـــة

إلى أن يقول:

و سوستال بالرعب طار شعاعا فغص و ما اسطاع يبلع ريقه(3)

و تتنوع علاقة الشاعر مع الأمكنة، لتشمل كل مكان،ذي دلالة بحيزه و مواصفاته أو بحدثيته القائمة ،على أساس من التقابل،ضمن المكان الواحد ،أو ضمن مكانين من نفس النوع.

---

(1):مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/48 .

(2):م.ن ،ص/48،من الهامش.

(3): م.ن،ص/50 .

يقول الشاعر:

و حمام ملوان مل المجـــــونا و أنهى غوايته و الفتونا

إلى أن يقول:

و قد عاش دربا لحلو الأماني فأصبح دربا يلاقي المنونا

وكذا قوله:

و غاضت به ثورات الهوى ففجرت العزم في الثائرينا[1]

فقد كان المكان –حمام ملوان– هو بؤرة الحديث، إذ يذكر في بداية الأبيات ثم يأتيللنشر والتفصيل في جزئياته من خلال حركة سردية تجسد معاني التقابل ضمن المكان الواحد. فبعد أن كان المكان موقعا لثورات الهوى تحول إلى منبع لثورات الفكر و النار.

و يشكل المكان الثاني و هو "حمام ريغة" تقابلا بين المكان السابق، ليستمر الحديث عن عنصر مشترك في الجنس ومختلف في المواصفات و طبيعة الأحداث، و لكن يلتقيان في دلالة بؤرية تجسد الانتقال من جمود المكان إلى حيويته و إيجابيته من خلال تحوله إلى مصدر يستمد منه المجاهد عزمه.

يقول الشاعر:

و حمام ريغة بين الروابـــي ترنح طوع الهوى و التصابي

إلى أن يقول:

و منها استمد المجاهد عزما فراع الدنا بالعجيب العجـــاب[2]

و يواصل الشاعر حديثه عن الأمكنة و جمالها، و كيف كانت مساهمة في خلق الحدث الثوري و إذكائه، فوثقت الصلة بين المكان و الحدث.

و تتعدد علاقات الأمكنة، لتتعزز روابطها بمصادر فكرية أو عقائدية، حيث يقول الشاعر:

شريعتنا كجلال الشريعة كحالاتها راسخات ضليعه[3]

إن توالي الحركة السردية المدعمة بآلية وصفية، تبرز في كل انتقال خصوصيات الحركة من إجلاء الغموض فيها، أو توضيح مسارها ، أو إبراز فاعليتها .كما أن الاسترسال في ذكر أجزاء الموصوف من خلال استيفاء المعاني المتعلقة به، قد جسد استمرار و بروز البنية العروضية للشكل الأول من المتقارب من خلال تواتر الأوتاد و الأسباب في تلك البنية.

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/52 .

(2): م.ن ،ص/53 .

(3): م.ن،ص/54 .

و تؤدي صيغة الخطاب بكثافتها و كثرة المخاطبين دورا ملحوظا في بروز البنية العروضية للشكل الأول من المتقارب، إذ يقول الشاعر:

دعوا ماسينيسا يردد صـــدانا ذروه، يخلـــــــد زكـــي دمانا

و خلوا سفاكس يحكي لروما مدى الدهر كيف كسبنا الرهانا[1]

إن نقل صيغة الحديث و تحويلها، من الأنا الفردي إلى الكلام ،عن الأنا الجمعي، و كذا توجيه حركة الحديث إلى الآخر، من خلال صيغة أسلوبية تمثلت في الأمر، قد جعل الحركة الداخلية للخطاب تتوزع بين أطراف عدة ،من شاعر و متلقي و متحدث عنه. فكثرة الأطراف في الحديث تجعل خصوصية كل منها موجودة، و حتى لا يثقل الحديث و لا تبتر الصلة بين المرسل و المرسل إليه من خلال توزع هذا الأخير بين ذاته و ذات الشاعر و الطرف الآخر المعني بالأمر، فإن ذلك يجعل من خفة الحديث ضرورة جسدتها البنية العروضية بإيقاعها السريع من خلال سلامة تفعيلة العروض و الضرب.

كما أن الأمر كصيغة أسلوبية قائمة على أساس الطلب، قد احتكمت إلى بنية نحوية قوامها فعل الأمر و جوابه. و هذين الأخيرين يجعلان الحركة تطول و تمتد من خلال الانتقال من فعل الأمر إلى جوابه، فكانت بذلك هذه الخاصية مجسدة لبنية عروضية خالية من الاختزال على مستوى الضرب خاصة لتكون بذلك أكثر خفة.

و لعل هذا الأمر يفتح المجال للبحث في علاقة البنية العروضية و البنية اللغوية؛ بمعنى هل يكتفى بدراسة العروض في إطار مصطلحاته العروضية، أم يفتح المجال لعلوم أخرى كاللسانيات و علم اللغة و الأسلوبية و البلاغة في تفسير خصائص البنية العروضية؟.

وإذا لاحظنا آنفا أن علاقة (مفدي زكرياء) بالأمكنة شكلت عنصرا مهما في بنية الإلياذة ، فإن علاقاته " بالزعماء و الأبطال و الأمجاد الذين صنعوا الثورة و خلدوها،حققت ذلك أيضا . و تتصل تلك الخاصية ببعض الدوافع لتأليف الإلياذة، إذ يقول شاعرنا« الدوافع على صنع هذه الإلياذة نابع من صميم إيماني بالجزائر الماضية التي أعيشها بروحي و أمجادها بين العشرينات و السبعينات التي عشتها بكل كياني...»[2].

فيشيد الشاعر ببطولات "ماسينيسا"، و "يوغرطة"، و "تيكفرناس"، و "أغوستس"، و "عقبة بن نافع"، و "ابن رستم"، و "ابن حماد"، و "يوبا الثاني" ولي عرش "الأمازيغ بشرشال"، والأمير عبد القادر، والإمام ابن باديس ،ولالة نسومر،وغيرهم ممن صنعوا الحدث.

إن تلك الإشادة قد احتكمت إلى سردية قوامها طبيعة الأحداث في علاقتها بالزمن من جهة، و الشعور بالإعجاب و الدعوة إلى الاعتراف و الإقرار بصنيع أولئك الرجال ،من جهة أخرى.

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/64 .

(2): بلقاسم بن عبد الله ، مفدي زكرياء شاعر مجد الثورة ،حوارات وذكريات،ط(2)، طبع دار هومة ، نشر: مؤسسة مفدي زكرياء،الجزائر، 2003م ،ص/30.

يقول الشاعر:

صمود الأمازيغ عبر القـــرون عزا النيرات و راعا النجومـــــا

سلوا طبرية يذكر تبريـــــــو س تيكفرناس يوالي الهجومـــــا

إلى أن يقول:

سلوا بربروس يجبكم فراكســ ـن من جرجرا كيف أجلى الغيوما[1]

فالاستمرار على مستوى البنية العروضية في الشكل الأول من المتقارب هو استمرار للحدثية و ارتماؤها في حضن الزمن. كما كان استمرارا للحالة النفسية للشاعر من إعجاب و تقدير لصنيع و مواقف رجال كانوا شهادة على التاريخ فشهد لهم مؤرخوه بشهادتهم. و بذلك تتحول الحدثية من صفة السلب إلى صفة الإيجاب، من خلال تحولها من بنية يتحكم فيها مسار الزمن إلى بنية تؤثر فيه و تجعل لها وجودا يكون الزمن فيه راصدا فقط و مسجلا لنواميس التغير في تلك الحدثية بديناميكيتها و فاعليتها ،فتكون بذلك هذه الأخيرة عنصرا مؤثرا ،يجسد الزمن طبيعة هذا التأثير.

كما أن الأحداث التي هزت كيان الشاعر و فجرت قريحته و ألهمته البيان لم تبق محصورة في ثورية الأماكن أو المجاهدين و الزعماء و الأبطال، بل انتقلت من العمل الثوري كفكرة مرجعية لتجسد مرجعية أخرى قوامها الأس الثقافي و التعليمي و النشاط السياسي.

فينوه الشاعر بجهود بعض الأحزاب؛ كحزب نجم شمال إفريقيا، و حزب الشعب و الانتصار، فيقول:

لئن بح صوت السيوف الصقال و أغفى صرير الرماح العوالي

فحرب اليراع أعاد الصـــراع يقود سراياه نجم الشمـــــــــال[2]

كما يشير إلى جهود جمعية العلماء المسلمين، فيقول:

و في الدار جمعية العلمـــــاء تغذي العقول بوحي السماء

و تهدي النفوس الصراط السوي و تغرس فيها معاني الإباء[3]

إن استمرار البنية العروضية للشكل الأول من المتقارب، هو استمرار لكفاح الشعب الجزائري ودبه عن عرضه و كرامته بالرصاص و الكلمة؛ فهما يشتركان في التأثير؛ فكلاهما قاتل؛ كما يشتركان في القصد والهدف الذي يسعى إليه الشعب الجزائري و هو مطلب واحد و مشترك؛ إنه نيل الاستقلال و الحرية التامة، و ما تعنيه كلمة الحرية عند من عرفوها و آمنوا بها. و كذلك البنية العروضية و إن اختلفت في إيقاعاتها فإنها تعود إلى إيقاع جامع مشترك هو إيقاع المتقارب. و بذلك نفي من اعتقادنا أن البنية العروضية المحتكمة لتفعيلات مقصورة أو محذوفة قد خلت من المعاني السابقة. و إن ما كان هو من باب الدلالات الإيحائية المضافة إلى المعاني المعجمية،والتي تساهم في خلقها عناصر عدة تنسجم و شكل البنية العروضية و طبيعة الحركة فيها،بمعنى آخر يكون هناك تفاعل

---

(1): إلياذة الجزائر،ص/66 .

(2): م.ن، ص/92 .

(3): م .ن ،ص/93 .

بينهما.ومن تلك العناصر :السياق و العوامل الثقافية و الحضارية و الحالة النفسية و الشعورية للمبدع.

و لذلك ليس غريبا أن يتحدث الشاعر عن الثورة الفكرية و الثقافية الموقعة بكلمات كما للرصاص و الحسام توقيع و وقع. ذلك أننا لا نتعجب « كيف تكون كلمة عزلاء ساكنة، أعلى منزلة من رصاصة شهباء مدوية... و من يتابع الحركة الخفية للتاريخ، و يتأمل أثر الكلمات في إنتاج المواقف، و أثر المواقف في خلود الكلمات يدرك السبب، و إذا أدرك السبب بطل العجب، مئات الشخصيات المجاهدة هنّت بكلماتها طغيان التجبر و القهر، وخرّ الباطل أمام قوة الحق»[1].

فكذلك كان علماؤنا أمثال: "عبد الحميد بن باديس"، "البشير الإبراهيمي"، و "الأمير عبد القادر الجزائري"، و (ابن الفكون) الشاعر الجزائري –محمد القسنطيني– الشيخ عبد القادر المجاوي"، "أبو حمزة" عالم الرياضيات و المثلثات، "الأخضري" عالم في الفلك، و "أبو مروان" عالم بونة (عنابة) اختصاصي في الرياضيات و النجوم، و غيرهم كثير ممن ذكرهم شاعرنا "مفدي زكرياء" في إلياذته.

يقول الشاعر:

و تبني المدارس عرض البلاد ... فيعلي ابن باديس صرح البناء
و يرتاع مستعمر مستبـــــد ... و تخشى الخفافيش نبع الضياء
و يرهب ظل الأسود ابن آوى ... و يؤذي المنافق صدق النـــداء
كذا عبد العلماء الثنـــــــايا ... بوحي السماء، و وحي الدماء[2]

فالكلمة تحدث تأثيرها في القوي والضعيف، لما تملكه من فعاليات تجلي آثارها سلوكات المتلقي و مشاعره و أحاسيسه. « فكلمة العدل، و إن بدت لطيفة، تعري الفاسدين أمام ضمائرهم، و أمام عيون الناس، فيهزم الجائر أمام ضميره في الجولة الأولى... و الظالم مهما التمس لنفسه المعاذير، يكتوي بتوتر الوجدان، و مهما ظهر غالبا قوس الحراس، مغلوب من الداخل، كثير القلق و الهواجس »[1].

و من ثم، فإن التحول الحاصل في بنية المجتمع كان خاضعا لمرجعيات ثقافية و فكرية، و لذلك نجد الشاعر مشيدا بالنهضة الثقافية و العلمية، في شتى المجالات، مؤمنا بأن بناء المجتمعات لا يقام على أساس إهمال تلك النهضة و الاستهزاء بروادها و إنكار إيجابياتها، فيقول في ذلك:

و بعضهم، أغربوا في السخافة ... و بالجهل يحتكرون الثقافـــــه
فينتقدون، و يحتكـــــــــرون ... و ينتقصون الحجى و الحصافه
و ينتحلون أعز الكنـــــــى ... و يمتهنون جلال الصحافـــــه

---

(1): د. أبو عبد الله الحامد ،الكلمة أقوى من الرصاصة،ط(1)، توزيع و طبع الدار العربية للعلوم ،بيروت،2004م ص/24.

(2): مفدي زكرياء،إلياذة الجزائر ،ص/93 .

و يختلسون جهود سواهـــــم بدون حياء، و دون نظافـــــه

غرابيب سود تجيد النعيـــــق و تختال في مشيها كالزرافـــه

و تستبله الناس في كل شـــيء فما أثبت العقل قالت خلافـــــه

و ما قرر العلم والضالعـــــون رمته، و قالت حديث خرافـــه

إلى أن يقول:

قرامطة كالحجارة غلـــــــف فيا لمصيبتنا في الثقافـــــة!(1)

إن السياق بعناصره المختلفة وما احتضنه من أحداث ، و مواقف و اتجاهات،تلونت بالسلب ،كل ذلك قد أحضر في الذهن تصورا لحركة خفية قوامها أحداث ومواقف هي نقيض ما ذكر ،وهذا يحقق في الأبيات السابقة خصائص الوضوح والقوة ،بفعل ازدواجية التصوير ،التي تأخذ من المذكور دلالة على المحذوف.

كل ذلك كان في إطار زمني معين، تؤثر فيه قوى ظاهرة و أخرى خفية ،ليتحقق له الحضور ،والامتداد في ذات الوقت ،ذلك أن محاربة الاستعمار لثقافة الشعوب المستعمرة ،وعداء أهل الجهل للعلم والعلماء ،حقيقة يشهد عليها ولها التاريخ عبر تعاقب الأجيال والأزمان.ومن ثمة ،فإن الشاعر يريد لأبناء الجزائر،ولكل إنسان أن يتفطن لمثل هذا الداء ،ويتمسك بثقافته الأصيلة،ويتسلح بعلم نافع ،ليتمكن من التصدي للغزو الثقافي بكل أشكاله،والقضاء على بعض طرق التفكير التي تقوض بنيان الأمة ،ومن ثم يسهل على الأعداء الإطاحة بها.

ومن خلال هذه الرؤية التي طرحها (مفدي زكرياء) تتحقق خصائص الشمول والامتداد ،وبذلك تتحقق دلالات حب الخير لكل إنسان – على اختلاف عرقه ووطنه – يسعى لهدف نبيل ومطلب مشروع.وعليه تتزامن رؤية الشاعر وشهادة التاريخ حول ما سلف من أمر.

وبناء على ما ذكر فقد جسدت المقطوعة السابقة إيقاعات ممتدة خاضعة لقوى ضاغطة تسهم في تشكيل منحاها بعض الصوائت ،منها الضمة القصيرة، و كذا المصوتات و خاصة الضمة الطويلة لتعزز هذه الأخيرة قوة مستجمعة في الصوائت، فتكون إفراغا لقوة أولية و تجميعا لها في مصوتات، لتصير هذه بدورها خلاصا أكثر إيضاحا وتجسيدا للقوة السالفة.

إن التدفق المحسوس في الإيقاعات يكشف أيضا ،عن حالة الشاعر الجامعة ،بين تلوينات شعورية عدة، تلون العناصر المشكلة للمرجعية الثقافية. فلا تخلو ذات الشاعر من الإحساس بالحسرة و التأسف على ما آل إليه الوضع، و كذا التألم و الحيرة و القلق، كل ذلك في انتقاد شديد دال على التحقير و الاستصغار من شأن أولئك الناس المعادين للثقافة.

كما نحس بألم يمزق قلب الشاعر، و هو يقف على حقيقة مخالفة لما آمن به و ما طمح إليه، و قد ترجم ذلك في استغاثة جسدت بتنغيمها الدلالة السابقة.

---

(1):مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/136.

و بعد أن يلقي الشاعر الضوء على جمال "الجزائر" و تاريخها المجيد ومقاومة شعبها الباسل، و بعد أن ينتقد الوضع الجزائري بكل رواسبه و عاداته الجديدة و تحولاته الخطيرة في بنيته الاجتماعية و الثقافية و السياسية و الاقتصادية و الدينية و الأدبية من خلال حرب جديدة؛ إنها حرب الأصالة و حرب الضمير، و معركة المستوى، بعد ذلك كله، نجد الشاعر يقيم علاقة من نوع آخر؛ إنها علاقة بخالقه، إذ يتوجه إليه بالدعاء و الابتهال و التضرع مقرا بذنوبه طالبا المغفرة من الله تعالى و راجيا منه التوبة، فتحقق له بذلك فعل التطهير من الدنس، فخلصت نفسه و صفت سريرته مع خالقه، كما خلصت نيته و صدقت عزيمته في دفاعه عن قضية وطنه، و كما سلم أمره لله و انحنى و خضع لقوة خالقه، نجده قد سلم نفسه و قدمها فداء لوطنه و شعبه.وبهذا تتقاطع من جديد دلالات حب الوطن والدلالات الدينية .

يقول الشاعر:

فيا رب قد أغرقتني ذنوبي	و أنت العليم بما في الغيـــوب
أتوب إليك بإليـــــــــانتي	عساها تكفر كل ذنـــــــــوبي
عصيتك علما بأنك تعفـــو	على المسرفين فهالت خطوبي
و لولا صفاتك: رب غفور	رحيم لضاقت علي درويـــي[1]

و نحس في إيقاعات هذه الأبيات نغمة هابطة فسرها المقام من جهة، و بعض الظواهر الصوتية من جهة أخرى.

فالإقرار بالذنوب من صفة الإنسان المؤمن المنيب إلى الله تعالى، و في ذلك الإقرار تتملك الإنسان أحاسيس الرهبة و الرغبة؛ رهبة من هول العقاب، و رغبة و أمل و رجاء في الحصول على الثواب؛ إنها رهبة عسر الحساب، و رغبة الغفران و الثواب.

كما أن الجو العام للإقرار بالذنوب، لا يخرج عن جو الخشوع و استشعار عظمة الخالق في النفوس.

أضف إلى أن الصوائت قد أدت دورا ملحوظا، في تجسيد تلك النغمة الهابطة، من خلال الكسرة القصيرة المنتهية بمصوت مناسب و هي الكسرة الطويلة من ذلك (أغرقتني، ذنوبي، الغيوب، إليانتي، المسرفين، خطوبي، درويي). أو من خلال ضمة قصيرة مردوفة بضمة طويلة (تعفو، غفور)، لتشكل هذه الأخيرة نغمة داخلية –ضمن نغمة الهبوط– متصاعدة قليلا. و كأن الشاعر فيها يخرج من جو القنوط و اليأس ليتغذى بروح الأمل. و قد عزز تلك الدلالة المعنى المعجمي للكلمتين (تعفو، غفور).

---

(1):مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/152.

و من ثم يمكن القول أن حذق الإيقاعات لا يهمل المعاني المعجمية للكلمات من جهة، و لا يقتصر عليها فقط من جهة أخرى؛ ليشمل بذلك معاني خارج البنية اللغوية ،حيث يؤدي المقام و السياق دورا مهما في تفسير الظاهرة الإيقاعية.

كما أن الصوائت كانت تستجمع لتخلص في النهاية في قوة أكثر منها، فكانت بذلك المصوتات تجسيدا نهائيا (ختاميا) لحركة قبلية، فكذلك المعاني المعبر عنها في الأبيات السابقة و تواردها في المقام السالف الذكر، كانت إيذانا بخاتمة الحديث، من خلال التوفيق في إدراج مرتبة الاستغفار الذي يكون عادة بعد اقتراف الذنوب،أو الرجاء الذي يقضي على القنوط واليأس ،وبذلك تجدد النشاط والحركة .

و عليه فقد تحقق التلاؤم و الانسجام بين المعاني، و بين نوع الحركة الإيقاعية المحسوسة و المرصودة في الأبيات الشعرية.

09)إيقاع الشكل الثاني من المتقارب ودلالاته:

و إذا انتقلنا إلى الشكل الثاني من المتقارب، و الممثل كما يأتي:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعــولْ

ومن ذلك قول الشاعر:

جزائر يا مطلع المعجزات و يا حجة الله في الكائنـــــات

و يا بسمة الرب في أرضه و يا وجهه الضاحك القسمات[1]

إن القصر الحادث في البنية العروضية، من خلال التقاء الساكنين في النهاية، و اختزال لمتحرك فاصل بينهما، حيث التقيا ،فكان ذلك الالتقاء مجسدا لعلاقة الشاعر بوطنه الجزائر؛ إنه التقاء وجداني يحقق الاندماج و الذوبان، فلا حواجز تفصل بين الشاعر و بلده، فكذلك القصر في البنية العروضية، فقد حذفت فيه الحواجز و الفواصل بين الساكنين لتجعل الالتقاء مباشرا.

لقد كان حذف المتحرك بين الساكنين و اختزال المسافة بينهما تجسيدا لتلهف الشاعر في حديثه عن الجزائر، فتعددت دلالاتها، فكأن الشاعر يريد ذكر كل شيء عن الجزائر، فيثير صورة مكثفة الدلالة و يبدأ أخرى ،ليتحقق إيقاع توزيع الصور في شكل متتابع ،مثير للوجدان ،ويخلق تخيلات في الذهن، ترتبط بالموصوف الذي تستحضره الصور، بمعانيها وإيقاعاتها ،وإن لم يذكر في الأبيات التي تبعت المطلع فيما سبق.

كما أن القصر ،بما مثله من وقف على السكون ،فيه لفت انتباه القارئ و دعوته للتأمل في جمال "الجزائر" الساحر، ليشارك بذلك الشاعر إحساسه بالجمال الفاتن المحقق بطبيعته (صنعه) الربانية، و بصنع العباد فيه، من خلال ثورة جمعت بين جلالها و جمال بلدها.

---

(1):مفدي زكرياء،إلياذة الجزائر ،ص/39.

و تختفي بعد ذلك تلك البنية العروضية ليختفي معها إيقاعها، لتعود للظهور بعد (20) مقطوعة. و كأن القصر شكل مقدمة تبرز ما أراد الشاعر قوله والوقوف عليه، من خلال حديثه عن "الجزائر"، إذ يصرح بذلك المقصد في المقطوعة (19)، إذ يقول:

فأقسم هذا الزمان يمينا و قال الجزائر دون عنادا![1]

و من ثم شكل القصر كظاهرة عروضية –بناء على الدلالة السابقة– علاقة غير مفصولة عن الخطاب الشعري في مكوناته، و التي تعد المقدمات و الاستهلالات جزءا مهما فيه.

و بذلك تحقق عنصر الاتصال بالمتلقي من أول وهلة، من خلال إحالته إلى ما سيتحدث عنه في ثنايا الخطاب ،وعليه تحقق الإيقاعات السابقة عناصر التشويق والتلهف والمثابرة ،التي يحقق كل منها توطيد الصلة ،بين المتلقي والمبدع ،من خلال العمل الفني.

يضاف إلى ما سلف أن الوقف الحادث ،في البنية العروضية السابقة، قد اتصل ببعض الأغراض البلاغية، منها: إبراز قيمة المتحدث عنه، و الإشارة إلى خطورة المشكل، و التحذير منه، و الدعوة إلى الحذر واليقظة.

يقول الشاعر:

وقفنا نحيي بـــها أـــف عام و نقرئ زيري العظيم الســـــلام
فقام بولوغين في عيـــــــدنا يهز الدنا، و يروع الأنـــــــام
و سيبوس قاض فتـــــاه دلالا يعانق زيري المليك الهمـــــام
بولوغين إن صانها فيرموس و حازت أكوسيوم أقصى المرام
و هب الأمازيغ من دوناطوس تصول و تزجي الخميس اللهـــام[2]

فالشاعر يبرز في إيقاعات يتخللها فخر وحماسة و اعتزاز، مجسدا بذلك المشاركة الوجدانية للشعب الجزائري في اتخاذ الموقف حول تضحية زعماء هذا الوطن و صنيع مدنها، من خلال سردية تتزاحم فيها أسماء الأعلام و أسماء الأماكن. فكان الوقف الحادث، في البنية العروضية، منبها لذلك التاريخ المجيد، و تلك التضحيات الجسام وما بلغته من صدى .

إن ما كان من حديث الشاعر، عن معان لها وثيق الصلة بالنصر و الصمود، و الالتحام، و وجود وحدة داخلية (بين أفراد الشعب الجزائري)، لم تكن خاصة بالجزائر وحدها، بل بوحدة أكبر: هي وحدة المغرب العربي الكبير التي طالما أشاد بها الشاعر و حرص على تحقيقها.

يقول الشاعر:

متى سيتوب الألى لم يزالوا بوحدة مغربنا كافرين؟؟[3]

---

(1): مفدي زكرياء،إلياذة الجزائر ،ص/62 .
(2): م.ن،ص/63 .
(3): م.ن،ص/78 .

و من الأخطار التي وقف عليها الشاعر، الخطر الصليبي الكائن بفعل دول عديدة كفرنسا و الإسبان و البرتغال، حيث يقول:

و أوغر قلب الصليب الحقود علانا و أمعن فينا الحسود[1]

كما أن الشاعر كان حريصا على الهوية الوطنية، محاربا كل فكرة يمكن أن تشوه تلك الهوية، و لذلك كانت فكرة الاندماج، فكرة جديرة بالاهتمام. فقد رفضها بعض الأحزاب ، من ذلك حزب البيان.وقد أشار إلى خطورتها بعض الزعماء و رجال الإصلاح أمثال "عبد الحميد بن باديس"، و "فرحات عباس"، و "أحمد مصالي الحاج « الذي طالب في خطابه بتاريخ 14 يوليوز 1936م بالملعب البلدي بعاصمة الجزائر بالاستقلال»[4]، فكان ما قام به "أحمد مصالي الحاج" من مفاجأة مدهشة[2] جديرا بالذكر. يقول الشاعر:

أفاق من الوهم حزب البيـــان فأسلم للمخلصين العنـــان
و زايله الشك في أصلـــــــه فمدت لحزب البيان اليدان
و أوحى اندماج فرنسا اندماجا لحزبين مرماهما توأمان
فبارك باديس جمع الصفـــوف و دشن باديس عهد الأمان
و يوليوز و الملعب البـــلدي و أحمد يعلن فيه الأذان[3]

يضاف إلى ما سبق ، أن التحول في الفكر الجزائري، كان جديرا بالاهتمام و الوقوف عنده كحدث غير مجرى الثورة الجزائرية. إن خرافات حرب الكلام لم تحقق للشعب الجزائري مرامه، فكان هناك إيمان آخر؛ إنه إيمان بالنار و شرارة حرب الخلاص، فيقول الشاعر:

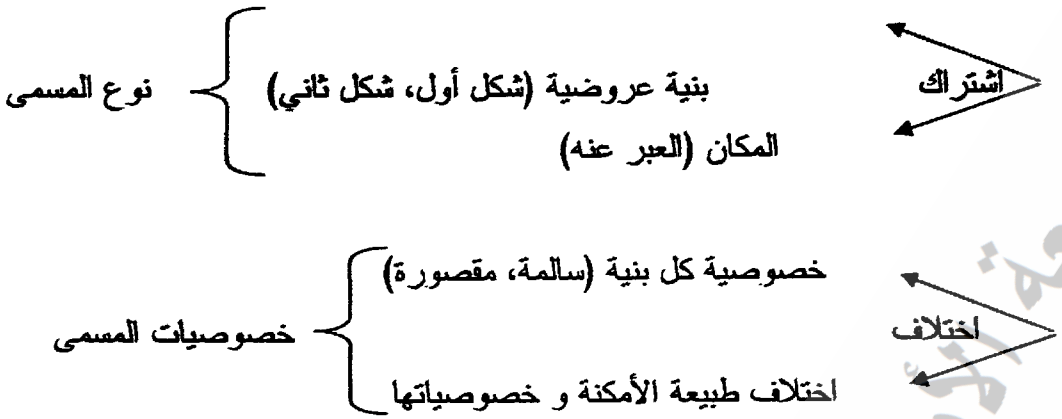
و طالت خرافات حرب الكلام و ما بلغ الشعب فيه المرامْ
فآمن بالنار من عرفـــــوها و من كاشفتهم بسر النظامْ(4)

و كما كان المكان بكل خصوصياته مسرحا لتجسيد عناصر الجمال و الأحداث الثورية في البنية العروضية للمتقارب الأول، نجد أن المكان مرة أخرى يلعب دورا مهما في تشكيل أحداث بارزة في مسيرة الثورة الجزائرية، لتتقاطع بذلك البنية العروضية للمتقارب الثاني و الأول، فتشتركان في التسمية باعتبار نوع المسمى، و تختلفان في خصوصيات المعبر عنه، كما تختلفان في خصوصيات البنية.

---

(1): مفدي زكرياء،إلياذة الجزائر ،ص/84 .
(2): م.ن، ص/95.من الهامش.
(3): م.ن،ص/95 .
(4): م.ن،ص/99 .

ويمكن توضيح ما سبق بالمخطط الآتي:



إذ يقول الشاعر:

و يا وادي سوف العرين الأمين ... و معقل أبطالنا الثائريـــنْ

و مأوى المناجيـــد من أرضنا ... و أرض عشيرتنا الأقربينْ[1]

فقد كان "وادي سوف" معقلا للأبطال الثائرين، إذ كان مركزا ومعبرا لنقل الأسلحة إلى ثوار "الأوراس" و تيسير طرق إرسالها من القطرين الشقيقين "تونس" و "ليبيا" عبر الصحراء[2].

و من الأحداث التي استحقت الوقوف عندها، أبطال صنعوا الثورة و ساهموا في تطويرها، إنهم مناضلون من طراز آخر. فلم تغب الحيوانات من بغال و حمير و فئران –أكرمكم الله– عن صنع الحدث و مؤازرة المجاهدين و مساعدتهم من خلال حمل الأسلحة و تزويد الثوار بالذخيرة. يقول الشاعر:

إذا الشعر خلد أسد الرهـــان ... أينسى مغامرة الحيـــوان؟

أينسى البغال؟ أينسى الحمير ... و هل ببطولاتها يستهان؟

سلام على البغل يعلو الجبال ... ثقيلا فيكبـــره الثقلان![3]

كما أن الفئران ساهمت هي الأخرى،في إحداث الرعب في أوساط المستعمرين، مما جعل الشاعر يدعو له بالبركة ويصنفه ضمن الشهداء.

يقول الشاعر:

و بارك فأرا يوزع نـــارا ... فيخلع بالرعب، قلب الجبـــان

و يلقى الشهادة شهما كريما ... و قد عاف ذل الشقا و الهوان[3]

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/108 .

(2): م.ن ،ص/108 ،من الهامش.

(3): م.ن،ص/104.

و لم يغب العنز و لا الكلاب –أكرمكم الله– عن صنع تلك المغامرة، فيقول الشاعر:

و طوبى لعنز يظلل جنـدا و يخدع أحلا سه بالأمـــان
و للكلب يهجر طبع النباح و يهوى النميمة في الطيران[1]

فالفئران كانت تطلى بالبنزين، فتنطلق في المزارع مثيرة الرعب، في أفئدة المستعمرين الرعاديد.

و الكلاب –أكرمكم الله– يتم ترويضها على عدم النباح، و ما تتمتع به من حاسة مرهفة من خلال استشعارها بخطر الطائرات قبل وصولها، فيكثر هيجان الكلاب و ارتباكها فيحتاط المجاهدون، فإذا وصلت انبطحت الكلاب –أكرمكم الله– و ليس أوفى من الكلب –أكرمكم الله–.

و العنز كيف كان يحمل مصابيح كهربائية على جبهاته، فتتراكض فوق الطريق و تحت الطريق، يحسبها جنود العدو تحركا للجيش، فيصبون نحوها طلقاتهم، فيطوقهم الجيش الجزائري من الاتجاه المعاكس[2].

و لذلك صدق قول الشاعر في تلك الحيوانات:

فلولاك يا حيوان الفدا لما أحرز الشعب كسب الرهان
فبذكراك تعتز إلياذتي فأزكى التحيات يا حيـــــوان![1]

كما كان التميز سمة من سمات الموصوف، أحالت إليه مضامين البنية العروضية للشكل الثاني من المتقارب؛ فقد استهوى الشاعر حدث تحطم الطائرة الحاملة للشهيد "مصطفى الفروخي" و هي تقلع من "القاهرة" إلى "بيكين" حيث عين سفيرا للجزائر[3]، إذ كان نموذجا للسياسة الجزائرية، كما كان صقرا اختفى في السماء. و من ثم لم يستثن الشاعر مجاهدا أو مناضلا أو شهيدا في كل منبر من "الجزائر"؛ في البر أو البحر أو الجو إلا و أشاد به و ناجاه و أبنه.

يقول الشاعر:

أناجيك يا مصطفى في سماك و يوم عرجت تشق السماك
بعثت سفيرا لبيكين لكـــــن ذهبت سفيرا لأفق عـــلاك[4]

و دوما و في حدود دائرة الأخطار المهددة لكيان الأمة الجزائرية، و المقوضة لبنيانها، والمعرقلة لمسيرتها، نجد الشاعر يسلط الضوء على خطر آخر، من خلال الانتقال من الحديث عن واقع قوامه أحداث ثورية إلى واقع قوامه قضايا اجتماعية، لتتلون بذلك الإيقاعات بنغمة صاعدة قليلا قوامها الضمة الطويلة، و ذلك في حركة تدفقية أمامية تجسد الغور في خفايا

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص/104 .
(2): م.ن، ص/104، من الهامش.
(3): م.ن، ص/118، من الهامش.
(4): م.ن، ص/118.

أمراض المجتمع الجزائري من جهة، و تكشف عن دلالات الحسرة و التألم من جهة أخرى.

يقول الشاعر:

و أجلى الشباب غلاء المهور ... فلاذ –على حبه– بالنفـــور

و فضل ماري على مريـــم ... و ريتا على زينب و الزهور

إلى أن يقول:

فويل الجزائر جيلا فجيـــلا ... إذا لم تحطم غلاء المهـــور

و تَعْس شباب، عديـــم النَّهى ... على رجس عادته لا يثور![1]

فمن الظواهر الخطيرة على كيان الأمة غلاء المهور، و زواج بعض الشباب بالأجنبيات، و عدم ثورته على رجس تلك العادات. و من ثم لم تبق الثورة ثورة ضد مستعمر غاشم يحارب بالسلاح وكفى، و إنما هي ثورة على كل شيء يشكل خطرا على هوية و أصالة الشعب الجزائري. و عليه فالثورة لا تكون فقط ضد عدو جائر أو ضد سلطة سياسية جائرة بل تكون أيضا ضد سلطة جائرة اجتماعيا، « فالعادات الاجتماعية المختلفة، أطغى و أقوى من السلطة السياسية، و خرافات و ترهات العوام، أخطر من ظلم الحكام، لأنها عوائد اجتماعية، رانت و استقرت في العقول، فأصبح إنكارها مغامرة تقود إلى المجهول...»[2].

و إذا كان الواقع الاجتماعي في حركيته و تفاعلاته قد أفرز بنية اجتماعية محكومة بنوع من العلاقات المنبوذة لدى الشاعر، فإن البديل الذي أراده الشاعر لذلك الواقع في تركيبته الجديدة محكوم بعلاقات نقيضة لسابقتها و مستندة إلى مرجعية فكرية مغايرة، تكسب الإيقاعات دلالات توحي بمعاني الرضا، مما يحقق نوعا من الارتياح النفسي و الشعور بالطمأنينة.

يقول الشاعر:

و أفلت من قفص الاتهام ... شباب أصيل، و في الذمام

شباب تطهر فيه الضمير ... فأعرض عن شبهات الطغام

و أشرب من نبع إسلامه ... و فلسفة الدين، روح النظام[3]

إلى أن يقول:

شباب عليه مناط الرجا ... فمنكم ومني... عليه السلام[3]

فتلك هي الصورة المثلى التي أرادها الشاعر للشباب الأصيل الذي أشرب من نبع إسلامه، و فلسفة الدين، روح النظام، و لم يكن بالتبعيات يغرى، و لم يقطع صلته بأمجاده، و لم يتنكر لهم.

فالانتقال من دلالات الحسرة ،و الألم ،و الذم، إلى دلالات الرضا، و الارتياح، و المدح، قد جسد انتقالا ضمن الحركة الزمنية باختلاف إطارها، كما كان انتقالا من واقع ذي حدثيه ثورية إلى أخرى اجتماعية، و من واقع نعت بالسلب إلى واقع منعوت بالإيجاب، من خلال التقابل بين المعاني

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/144 .

(2): أبو بلال عبد الله الحامد ،الكلمة أقوى من الرصاصة، ص/35.

(3):مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/146 .

المعبرة عن حالة الشباب الجزائري، وفي صورتين متضادتين، فكان ذلك أوقع في النفس و أدعى لها للاستجابة و التأثر.

و يستمر الشاعر في رصد مختلف الأخطار التي تهدد كيان المجتمع الجزائري، من خلال بصيرة نافذة إلى عيوب المجتمع. فيقول:

و أزعج قوما أذان صلاة ... يجلجل في القمم الضارعات

فيلقي له السمع قلب شهيد ... تموج به القيم الصالحـــات

و يصدم آذان قوم بوقـــر ... فتفجعهم صرخات الحيـــاة[1]

لقد استهوت الدنيا أقواما بمتاعها و غرورها، فأصبحوا لا يطيقون سماع الأذان، بينما يطربون لقرع الطبول و نفخ المزامير، و في ذلك إشارة إلى قوله تعالى: « و غرتكم الأماني حتى جاء أمر الله، و غرّكم بالله الغرور»*، و كذا قوله: « يا أيها الإنسان ما غرك بربك الكريم»**.

و من العادات السيئة التي شاعت في أوساط المجتمع الجزائري إقامة ولائم و سقي الكسكس بالخمر، و افتخار بعضهم بذلك التصرف. يقول الشاعر:

ولائم يخجل إبليس منها ... و يرشح زقومها بالهنات

و أعراس خمر تراق على ... كساكس تقرف منها اللهاة[1]

و يختم الشاعر إلياذته ببنية عروضية قوامها القصر في الضرب، فيقول:

بلادي بلادي، الأمان الأمان ... أغنيّ علاك، بأي لســـان؟

جلالك تقصر عنه اللّغـــى ... و يعجزني فيك سحر البيان

و هام بك الناس، حتى الطغاة ... و ما احترموا فيك حتى الزمان[2]

و بذلك تلتقي البنية العروضية للمقطوعة الأخيرة و مثيلاتها في المقطوعة الأولى، ليتحقق بذلك انسجام بين المقدمة و الخاتمة.

و كما حملت البنية العروضية في المقطوعة الأولى دلالات الإحالة إلى ما يريد الشاعر ذكره و الوقوف عليه، فكذلك كانت البنية العروضية للمقطوعة الأخيرة تحمل دلالة مشتركة من خلال ما أراد الشاعر أن يقوله حول الأخطار المداهمة للجزائر، و ما أراد أن يقدمه من نصائح لمعالجة تلك الأخطار.

فكان ما تلونت به إيقاعات المقطوعة من دلالات الخوف ، و الوجل على مصير الجزائر صدى مرددا صوت الشاعر، و لذلك نجده يدعو لبلده بالأمان و السلام من خلال تراكيب لغوية عززت دلالة إيقاعات البنية العروضية في ظل الإطار العام للخطاب الشعري. و يتضح ذلك من خلال مطلع المقطوعة السابقة: «بلادي بلادي، الأمان الأمان».

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/150.

*:سورة الحديد،الاية (14).

**:سورة الانفطار،الاية (06).

(2): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/158.

فقد كان ما تلونت به إيقاعات المقطوعة من دلالات الخوف ، و الوجل على مصير الجزائر صدى مرددا صوت الشاعر، و لذلك نجده يدعو لبلده بالأمان و السلام من خلال تراكيب لغوية عززت دلالة إيقاعات البنية العروضية في ظل الإطار العام للخطاب الشعري. و يتضح ذلك من خلال مطلع المقطوعة السابقة: «بلادي بلادي، الأمان الأمان».

ويتكرر دعاء الشاعر بنفس الكيفية في نهاية المقطوعة ذاتها، لتتكرر بذلك البنية العروضية نفسها بتكرر نفس التراكيب اللغوية، و هذا ما يمكن أن يثرى الظاهرات الإيقاعية- من خلال دراسة معمقة وشاملة- في البحث عن علاقة البنية العروضية بالعناصر اللغوية. فتكرار البنية العروضية معبر عنها بنفس التراكيب اللغوية هو انتقاء لدلالة من مجموع دلالات، لتتحقق لها سمة السيطرة و من ثم دلالة التوكيد و الإلحاح على فكرة ما.

10) إيقاع الشكل الثالث من المتقارب ودلالاته:

و إذا انتقلنا إلى الشكل الثالث من المتقارب، و الذي كان ممثلا بالوزن الآتي:

فعولن فعولن فعولن (فعُل) فعولن فعولن فعولن فعُل (فعو)

ونلاحظ أن العروض جاءت محذوفة (فعُل)، و لم تكن سالمة، ذلك أن الاستعمال الشعري هو الذي أفرز تلك البنية و جعلها تفوق ،في نسبة شيوعها ،نسبة العروض السالمة. -و قد أشرنا إلى النسب في جداول سابقة-

و تتوزع البنية العروضية للشكل الثالث من المتقارب وفق مسافات متباينة، يصل حدها الأدنى إلى مقطوعة فاصلة بين اثنتين، كما هو الشأن في المقطوعتين (2 و 4)، ويصل حدها الأقصى إلى (16) مقطوعة فاصلة بين اثنتين، كما هو الشأن في المقطوعتين (39 و 55)، و تبلغ في الاختفاء مسافة أقل من سابقتها إذ تصل إلى (12) مقطوعة، كما هو الشأن في المقطوعتين (15 و 27).

و تتوالى في نظام ثنائي، كما هو الشأن في المقطوعات (14 و 15)، (67 ،68)، (73، 74)، (92، 93).

و تتوالى أيضا، في نظام ثلاثي ،مرة واحدة،و ذلك في المقطوعات (27، 28، 29).

إن الاختلاف في نسب توزيع البنية العروضية وفق تنظيمات، تتناوب فيها بين الظهور و الاختفاء، أو بين التوالي مرتين أو ثلاث مرات، أو من خلال الاختفاء لمسافة طويلة تصل إلى (160) بيتا، فكل ذلك من دون شك سوف يجعل اختلافا في الإيقاعات العروضية و من ثم اختلاف دلالاتها.

فحديث الشاعر عن جمال "الجزائر" من خلال مناجاة ممتدة، جعل صورة "الجزائر" تنكي أحاسيسه، و تلهم فكره قوة البيان. فجسدت البنية العروضية بما حملته من خصوصية الحذف قلة الدينامية من خلال موصوف متحدث عنه، فقد كانت الأبيات شبيهة بحكمة تخلد مأثور القول ،في كل بيت،ومن ثمة قل الامتداد في الحركة الإيقاعية.وقد جسد هذه الخاصية – فيزيائيا – بعد المسافة بين العروض في صدور الأبيات و بين التفعيلة الأولى في أعجاز الأبيات، و كذلك الضرب المحذوفة لتقلل من امتداد الحركة على المستوى الأفقي و تؤذن بسرعة العودة إلى بداية الأبيات، لتشكل بذلك البنية العروضية للضرب خاصية تتعلق بآلية الانتقال في اختزال المسافة على المستوى الأفقي، و تجسد سرعة العودة

إلى بدء ،ومن ثم تحقيق سرعة في الحركة الإيقاعية على المستوى العمودي. و كأن الشاعر متلهف للعودة فكان اختصار المقاطع الصوتية الممثلة بحركة و سكون دلالة على ذلك التلهف أو القفز.

و عليه فقد أقامت البنية العروضية، بما حدث فيها من حذف، علاقة بين الشاعر و المتلقي، من خلال إشراك هذا الأخير، في محاولة إيجاد تفسير، للاختصار الحاصل على مستوى المقاطع الصوتية الممثلة بحركة و سكون.

يقول الشاعر:

جزائر يا بدعة الفاطـــــــــر و يا روعة الصانع القادر

و يا بابل السحر من وحيهـــا تلقب هاروت بالساحـــر[1]

إلى أن يقول:

و يا ومضة الحب في خاطري و إشراقه الوحي للشاعـر

و يا ثورة حار فيها الزمـــان و في شعبها الهادئ الثائر[1]

فقد تميزت إيقاعات الأبيات السابقة –كما سبق ذكره في العناصر الصوتية– بحركة متصاعدة نحو الأعلى تمثلها الفتحة الطويلة، إذ تنتهي تلك الحركة بأخرى أفقية تتسم بنغمة هابطة تجسدها الكسرة القصيرة و حركة المد (نتيجة الإشباع) الملائمة لها.وهذا ما يطرح علاقة البنية العروضية بالحركة الإيقاعية من جهة، و علاقة العنصرين السابقين باللغة من جهة أخرى.

ونلاحظ أن الحركة الإيقاعية قد جسدت علاقة التماثل بين العناصر اللغوية من خلال الكلمات الممثلة للحركة الإيقاعية (القادر، الساحر، الشاعر، الثائر) ،و ذلك بما حملته من صوائت و مصوتات. بينما تشكلت علاقة التضاد بين الحركة الإيقاعية و البنية العروضية الممثلة من خلال الحذف الحاصل في تفعيلة الضرب –خاصة– حيث دل هذا التغيير على عدم امتداد الحركة الإيقاعية من خلال حذف متحرك وساكن من البنية العروضية، بينما كانت الحركة الإيقاعية التي حملتها العناصر الصوتية ضمن العناصر اللغوية، حركة ممتدة.

و على هذا الأساس فإن البنية العروضية تشكل علاقات مختلفة في صلتها بالحركة الإيقاعية من جهة، و اللغة من جهة أخرى. فقد تكون علاقة تماثل، أو اختلاف وتضاد. وعليه فإن تداخل وتقاطع البنى العروضية و العناصر اللغوية يمكن أن يثري تفسير الحركة الإيقاعية ،ويكشف سر حيويتها في ظل ما سبق .

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/40 .

فمثلا، قد تتشكل علاقة التضاد بين البنية العروضية ،و الدلالة الإيحائية للعناصر اللغوية.

يقول الشاعر:

جزائر أنت عروس الدنـــــا و منك استمد الصباح السنا

و أنت الجنان التي وعـــدوا و إن شغلونا بطيب المنـــى!

و أنت الحنان، و أنت السماح و أنت الطماح، و أنت الهنا[1]

فالخطاب الموجه "للجزائر" من خلال حديث مباشر جسدته بعض التراكيب اللغوية منها "أنت عروس الدنا"، "أنت الجنان"، "أنت الحنان"، "أنت السماح"، "أنت الهنا"، قد أوحى بدلالات الفخر و الاعتزاز و التأكيد.وبذلك نفى الشاعر من ذهن كل متلق حمل تصور مضاد لما نقله عن الجزائر.ومن ثمة كشفت الدلالات السابقة عن ضرورة التمسك بالوطن من ناحية،وحب مكين وكذا مكانة عظيمة له في قلب الشاعر، من ناحية أخرى.

وكل ما سبق، من معان، قد أفصح عن القرب؛ قرب الشاعر من بلده،فهو جزء لا يتجزأ من كيانه. لتتشكل علاقة التضاد بين ما سبق من معان، و بين خصوصيات البنية العروضية الموسومة ببعد المسافة ،من خلال الحذف.بمعنى آخر تتكون علاقة التضاد ،بين الدلالة الإضافية للعناصر اللغوية،والدلالة المرئية التي تشكلها البنية العروضية.

وقد تشكل البنية العروضية علاقة تماثل بالتركيب اللغوي باعتباره بنية نحوية امتازت بالقصر،ويتضح ذلك من خلال الجمل الاسمية السابقة.

و تتعزز أكثر الحركة الإيقاعية في تداخلها مع عناصر الزمن ،و السرد، والنحو. ويتضح هذا، من خلال قول الشاعر:

و منك استمد البناة البقـــاء فكان الخلود أساس البنا

و ألهمت إنسان هذا الزمان فكان بأخلاقنا مؤمنـــــا

و علمت آدم حب أخيـــــه عساه يسير على هدينـــا[1]

فامتداد الحركة قد جسدته آلية سردية محتكمة لأفعال ماضية (استمد، ألهمت، علمت)، يتحقق فيها التجاوز و التخطي، في حركة متقدمة ،ضمن الإطار الزمني نفسه (الماضي)، أو من خلال الانتقال من الماضي إلى الحاضر.

و قد جسد ذلك الانتقال في الحركة أيضا، طريقة السرد من خلال ذكر الحدث و بيان ما يترتب عنه (استمدت ← فكان...، ألهمت← فكان...، علمت← عساه...). ليشكل بذلك التركيب اللغوي و آلية السرد امتداد الحركة الإيقاعية، و من ثم علاقة التضاد بين ظاهرة الحذف في البنية العروضية في شكلها. و هذا يقود إلى نفي دلالة غياب جزء من المعاني بسبب غياب بعض مكونات البنية العروضية.

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/43.

كما تسهم بعض الظاهرات العروضية في توضيح الخاصية السابقة، ويتجلى ذلك بفعل التضمين الداخلي الملاحظ فيما سلف من أبيات ،من خلال الارتباط والتعلق بين معاني الأشطر ،وهو ما اتفق والية السرد السابقة.

إضافة إلى ما سبق ،فإن البنية العروضية تشكل علاقة ببعض عناصر العملية التبليغية، و ذلك من خلال التحول في صيغة الخطاب. يقول الشاعر:

سل الأطلس الفرد عن جرجرا تعالى يشد السما بالثرى![1]

فتوجيه الحديث للمتلقي بدعوته إلى التأمل و التدبر، نقل حركة الخطاب من حديث الشاعر في ظل علاقته بالأحداث، إلى إشراك المتلقي في الحوار؛ فدخول أطراف أخرى في العملية التبليغية يؤدي إلى بطء الحركة الإيقاعية. و قد ماثلت البنية الإيقاعية -بخصوصية الحذف الحاصل في العروض و الضرب- خصوصية التحول في صيغة الخطاب.

و تتنوع صيغة الدعوة الممثلة بصيغة الأمر، من خلال المخاطب المفرد -كما سبق- و المخاطب في صيغة الجمع. يقول الشاعر:

و إن تسألوا عن بني الأغلب سلوا الزاب عن جاره الأقرب[2]

و كما ارتبطت الحركة الإيقاعية للبنية العروضية بالمخاطب، نجدها تقيم علاقة مع بعض الدلالات التي يوحي بها إيقاع تصوير الأحداث. من ذلك قول الشاعر:

سجا الليل في القصبة الرابضه فأيقظ أسرارها الغامضه

و بين الدروب وبين الثنـــايا عفاريت مائجة راكضـــه[3]

فنحس بهدوء في الحركة الإيقاعية، و سيرها ببطء لتماثل بذلك الجو العام الذي أوحى به التصوير في الأبيات السابقة، من خلال حالة الهمس و الخفوت التي شكلتها بعض الصوامت، كالسين و الصاد، و ما خلقته هاء السكت، من هبوط قليل في الحركة الإيقاعية.

وقد يدخل إيقاع البنية العروضية في علاقة مع الحركة الإيقاعية الناجمة عن بعض الصوائت و المصوتات. يقول الشاعر:

و قالمة تزهو بحمامها يهدهد معسول أحلامها[4]

و قوله:

و كم عاش طلابنا حربنا و قاسم تجارنا خطبنا[5]

فالمد العمودي نحو الأعلى الواقع في بعض المكونات (قالمة ، حمامها، أحلامها، طلابنا، حربنا، قاسم، تجارنا، خطبنا) قد فاق ما هو موجود من مد أفقي، في لفظتي تزهو و "معسول"، مما جعل الحركة الإيقاعية آخذة المسار الأعلى (المتصاعد)، فقل الامتداد الأفقي على مستوى البنية

---

(1): مفدي زكرياء، إليادة الجزائر ،ص/46 .
(2): م.ن،ص/72 .
(3): م.ن،ص/49 .
(4): م.ن،ص/105 .
(5): م.ن،ص/110.

العروضية و المترجم بالحذف. لتشكل بذلك إيقاعات المصوتات تعويضا لجزء من المكونات المحذوفة (الحركة و السكون) في البنية العروضية، و التي يمكن أن تخلق إيقاعات إضافية.

و يسهم المقام في تشكيل علاقة بالبنية العروضية، و يتضح ذلك من خلال قول الشاعر:

فرضنا إرادتنا الفارعـــــــه و لم تخب نيراننا الدالعـــــهْ

و صنعنا مصائرنا بالرصاص و بالرأي، و الحجة القاطعة[1]

فبعد ما كان من حديث الشاعر عن مقاومة الشعب الجزائري، و إصراره على عدم مفاوضته في أمر سيادته، و ما كان من بوادر (ملامح) أولى لانبثاق الاستقلال (مفاوضات إيفيان)، فكل ذلك كان في حماسة و إعجاب، نجد الشاعر في الأبيات السابقة يذكر صدى ذلك الكفاح و نتائجه المثمـرة. فكـان انخفاض (هبوط) النغمة على مستوى الإيقاعات و المجسد صوتيا بهاء السكت، دلالة على نهاية بعـد بداية، و دلالة على استراحة بعد طول نفس. و لذلك لم تمتد الإيقاعات في نهايتها، لأن الـنفس –فـي المقام السابق– يكون في النهاية أقل منه في البداية.أضف إلى ذلك أن قوة الفعل تكون أقوى وأوضـح فيه ،مما هي في صداه.ولعل هذه الخاصية ،قد اتفقت وخصوصيات الإيقاعات السابقة،من خـلال مـا حققته المصوتات في الفعلين (فرضنا،وصنعنا)،وفي الأسماء(إرادتنا،نيراننا،مصائرنا،والرصاص)،عـلاوة على الدلالة اللغوية للفعلين السابقين،التي جسدت معاني القوة.إضافة إلى ضمير المتكلمين الـدال علـى الفاعلين (نا)،الذي ورد فيهما،وفي الأسماء السابقة ،مما ساهم في دعم ما سبق من قوة.

وإذا كان ما سبق قد حقق تلاؤما وخصوصيات الامتداد العمودي والقوة في الحركة الإيقاعيـة،فان الصوامت أيضا ،بتكرار بعض منها،وما امتازت بـه مـن خـصائص صـوتية قـد حققـت تلـك الخاصية.ويتجلى ذلك في الراء المكررة سبع مرات ،والنون ثمان مرات،والصاد ثلاث مرات.وهذا مـا جعل سمات الجهر والرنين في كل من الراء والنون،وسمات التفخيم في الصاد،تتحد ومعاني القوة فـي الحركة الإيقاعية من جهة،والمعاني المعجمية للكلمات الآتية:(فرضنا إرادتنا،نيراننا،صنعنا،والرصاص).

وإذا كانت القوة في نهاية الحركة الإيقاعية فيما سبق ،قد قلت بفعل تحولها من مسار عمودي إلى آخر أفقي، وبوقوع هاء السكت وصلا،مما فسر هبوط النغمة ،فإن ما حملته الهاء من خصائص الهمس،والترقيق،وخروج هواء صوته من الفم،كل هذا فسر خصوصيات نهاية القوة في الحركة الإيقاعية .فسقوط القوة – بعد امتدادها في مصوت – على صائت وهو حرف الروي (العين)،أدى إلى ضعفها ،حيث استمر هذا الأخير إلى صوت الهاء ،الذي جسد بدوره ذلك الضعف في القوة ،في شكل موجات متكررة.ولعل هذا الأمر يتفق وما قيل سابقا حول طبيعة القوة التي تكون أقوى و أبين في مصدر الشيء،بخلاف ما يكون في صداها المردد.

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/116 .

كما تتصل البنية العروضية ببعض الجوانب النفسية، وما يلون النفس من أحاسيس و مشاعر. يقول الشاعر:

سلام على المغرب الأكبر على طبعه الناصع الأطهر[1]

فنشوة الفرح، و عواطف الإعجاب تتملك الشاعر، فطالما كان مؤمنا بالوحدة المغربية أملا في تحققها، قصد توحيد الأمة العربية الإسلامية الواسعة و الشاملة.

كما أن الألفاظ المكونة للبيت الشعري السابق، بما حملته من دلالة معجمية،قد ساهمت في الدلالة على العواطف السابقة (سلام، الأكبر، الطبع، الناصع، الأطهر).أضف إلى أن نوع التراكيب النحوية، و التي كانت اسمية، يتلذذ فيها الشاعر بذكر تلك المسميات ،كان مزكيا لنشوة الفرح و الإعجاب.

و عليه فقد قلت دينامية البيت الشعري،مما أدى إلى بطء الحركة والممثلة بالحذف على مستوى البنية العروضية.

كما تشكل جملة الأمر بمكوناتها (فعل الأمر و جوابه) إيقاعا داخليا ضمن الإيقاع المتولد عن الوزن. من ذلك قول الشاعر:

و ساجل بولوغين عذب النغم يناغمك شاطئه المبتسم[2]

فقد حقق فعل الأمر و جوابه، من خلال الجزم فيهما إيقاعا، منسجما مع البنية العروضية. فأسلوب الأمر بمكوناته (فعل + جواب) يؤدي إلى بطء الحركة، من خلال الامتداد الحاصل، بفعل تعلق المعاني، وقد جسدت البنية العروضية –بما فيها من حذف– ذلك البطء في الحركة.

11) ملاحظات وتعقيبات:

و ما يمكن ملاحظته حول الأشكال الثلاثة السابقة من المتقارب من حيث الورود، نجد أن الشكل الثاني ورد أولا، و الشكل الثالث ورد ثانيا، و الشكل الأول ورد ثالثا.

أما من ناحية الشيوع فكان الشكل الأول في المرتبة الأولى بنسبة (63.2%)، والشكل الثالث في المرتبة الثانية بنسبة (23 %)، والشكل الثاني في المرتبة الثالثة بنسبة (14%).

فالبنية العروضية للشكل الأول ،بما حملته من خصائص قد اتخذت دلالة مرئية، من خلال بروزها أكثر من غيرها، من الأشكال الأخرى للمتقارب. و بذلك فالبنية العروضية للمتقارب مشدودة إلى الشكل الأول ،حيث سلامة كل من العروض و الضرب، لتجسد بذلك أكثر الأشكال شيوعا. لتشكل بذلك موروثا شعريا، يسهم في امتداد و شيوع استعمال وزن المتقارب.

كما تجسد البنية العروضية ذوقا أدبيا مفسرا لعوامل خفية، تكمن في ثقافة الشاعر حول النظم على ما هو شائع، باعتباره حسنا، و ترك ما هو نادر، باعتباره قليل النظم أو شاذا.

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ،ص/120 .

(2): م.ن،ص/147 .

كما أن « إيثار الشعر الجزائري الضرب الأول دلالة على إيثاره الصورة الأولى و هي أكمل من الصورة الثانية، باعتبارها تتوفر على حركات أكثر من الصورة الثانية، حيث تتعادل الحركات و السكنات، و ربما يرجع ذلك إلى الهروب من التقاء الساكنين »[1].

و ورود القصر أولا ثم الحذف ثانيا فيه إشارة إلى« عدم الاستعداد الكافي للدخول إلى المتقارب »[2]. كما أن الانتقال من القصر إلى الحذف أخف منه من الانتقال إلى السالم مباشرة، و بذلك اتسم ذلك الانتقال في حركيته بالخفة و السهولة؛ بحذف ساكن من التفعيلة (فعولْ://00)، لتتحول إلى (فعو://0).وهذا الأمر أخف و أسهل على اللسان بخلاف الانتقال مباشرة من(فعولْ://00) إلى (فعولن://0/0) ،ذلك أن الإجراءات العروضية تتعدد، من تحريك ساكن و إضافة ساكن.

بالإضافة إلى أن التفعيلة (فعولْ) أطول من التفعيلة (فَعُو)، والانتقال من الطول إلى القصر أيسر على النفس و أوفر لها مشقة، من الانتقال مما هو قصير إلى ما هو أطول منه، ذلك أن قوة النفس في البداية أقوى منها في النهاية.

ويذهب الأستاذ (يحي الشيخ صالح) إلى أن لجوء شعراء المشرق – ومنهم(مفدي زكرياء)– إلى النظام الخليلي ،لما تراءى لهم من قدرة هذا الأخير على التعبير عن المضامين القومية والحربية.كما أن الشعراء الجدد يعزفون عن الأشكال الحديثة أثناء التعبير عن القضايا القومية ليغرقوا في الخليلية العمودية.ولهذا فإن مفدي زكرياء قد تمسك بها لأنها الأقدر على حمل رسالة الثورة والتعبير عنها بقوة وصدق ،لما تحمله من قوة التأثير في الجماهير العربية الواسعة ،التي هي معتمد جميع الثورات.(3)

كما يستبعد أن تكون مسالة الذوق العربي هي السبب الوحيد في تذوق الوزن الخليلي المعبر به عن المضامين السابقة لأن الجماهير لا تطرب لجميع هذا النوع من الشعر ،"وإنما العامل الأساسي في ذلك التجاوب هو تعبير ذلك الشعر عن آمال الجماهير وآلامها بأسلوب ذي موسيقى حادة مدوية تأسر السامع بوقعها الثوري الحماسي قبل أن تؤثر فيه القصيدة بمضمونها وأفكارها."(4)

ويرى ذات الباحث أيضا أن (مفدي زكرياء) كانت تهمه فكرة أن يتعلق جيش التحرير الجزائري بشعره،على غرار بعض الشعراء أمثال (سليمان الأحمد) ،الذي وصل شعره قطاعات كبيرة من الجيش.(4)

---

(1): د. حسين أبو النجا ،الإيقاع في الشعر الجزائري، نشر اتحاد الكتاب الجزائريين، 2003م ،ص/83.

(2):م.ن ،ص/88.

(3):يحي الشيخ صالح،شعر الثورة عند مفدي زكرياء،دراسة فنية تحليلية ،ط(1)، دار البعث للطباعة والنشر ،قسنطينة 1987 م، ص/287،288

(4):م.ن، ص/288 .

ويخلص إلى أن "الشعر لا يعيبه على أنه تشكل على بنية عروضية يبلغ عمرها قرونا من الزمان،ولا يرفع من قيمته أنه حديث أو جديد أو حر أو ابن الأمس ،ووليد الحضارة المعاصرة ،فالمحك الأول والأخير والحكم ذو القول الفصل في هذا الشان إنما هو قدرة ذلك الشعر على التعبير ومدى صدقه ووضوحه ،ودرجته في التأثير في المتلقي ،ونقل التجارب الإنسانية إلى الآخرين " (1).

ويضيف قائلا: "ومنذ عصور سحيقة ،أي منذ عرف الشعر ،وهو في تغير وتطور ،من حيث شكله ،إلا أن عناصره الأساسية التي لا يعتبر شعرا بدونها بقيت هي المطلب الأول ومجال التفاوت الفني ،بين شاعر و آخر ،وبين جيل وجيل...فلم يستغن الشعر يوما ما في تاريخه الطويل عن الصورة أو الموسيقى أو الرمز...أو اللفظة الموحية...وإن حدث أنه استغنى عن عناصر شكلية خارجية فيه مثل الأوزان ،والطول المعين ...مما تعرض للتغير والتبديل."(1)

وبناء على ما سبق يصدر (أ.يحي الشيخ صالح) حكما على شعر(مفدي زكرياء)،يبين فيه أنه"لا يشرف شعر مفدي زكرياء أنه خليلي ،كما يحاول أن يفتخر هو ،ولا ينقص من قيمته أنه غير حديث كما يعتقد بعضهم ،وليس الجانب العروضي في الشعر ،إلا جانبا بسيطا من نظرية الشعر ،والحكم على أي شعر بالحداثة أو التقليد ينبغي أن يتم بالنظر إلى جوانب أخرى من صورة ورمز وموسيقى ،ولغة وأسلوب...مما يشكل الأدوات الفنية للشعر بصورة عامة."(1)

ومن خلال الأقوال السالفة نلحظ أن عناصر العملية النقدية في الشعر تتعدد بتعدد مجالات المعالجة والتحليل أو بالأحرى بتنوع زوايا الرؤية .ومن تلك العناصر :الصورة،الموسيقى ،الرمز،اللغة،الأسلوب،العروض،والإيقاع،وغيرها من الجوانب ذات الصلة الوثيقة بالممارسة النقدية أو العملية الإبداعية.

غير أن ما سبق من أقوال ،يحتاج إلى تعقيب وإضافات من ذلك:

- لقد ألف الشعراء في العصر الحديث قصائد في مختلف المضامين ،وجاءت على الوزن الخليلي ،ولم يقتصر فيها على المضامين القومية والحربية.
- إن المشكلة الأساس لا تكمن- في اعتقادنا- في هل نقتصر على الجوانب العروضية، بشكل كبير في تقويم العمل الإبداعي .فهذا الأمر كما تفضل به أستاذنا يتطلب أخذ عناصر عديدة عين الاعتبار،وإنما مدار الإشكال يتمحور في أي الأوزان أكثر قدرة ومواءمة في التعبير عن مضمون ما، بغظ النظر عن مختلف العناصر المكونة للحكم النقدي.
- إن الإقرار بأن العناصر الأساسية في الشعر، والتي بقت مطلب الجميع عبر العصور، هي الصورة والموسيقى والرمز ،وأن الأوزان استغني عنها، أمر يحتاج إلى تعقيب أيضا ،لبعض الأسباب منها:

---

(1): يحي الشيخ صالح،شعر الثورة عند مفدي زكرياء،دراسة فنية تحليلية ،ص/290.

يستشف من كلام أستاذنا أن الوزن يمكن الاستغناء عنه في الشعر، سواء في ظل القصيدة العمودية (التقليدية)أو الحديثة،باعتبار أن الوزن لم يكن من المطالب الأساسية في الشعر من جهة، وأنه تغير عبر العصور، من جهة أخراة.

فنقول إن الوزن مطلب أساسي في الشعر منذ القديم إلى وقتنا الراهن، وإن لاحظنا تغيرا في الأوزان فهذا لا يعني فقدانه إطلاقا من الشعر وإنما تغير نظام الوزن وتركيبه مما يؤدي إلى تغير موسيقاه وإيقاعاته ،وبقي الإطار العام للشعر؛ بمعنى الوزن الذي يفرغ فيه،ومن ثم كسر رتابته مع التعلق به ،وهذا لا يعني على الإطلاق إقصاءه من الشعر ،لأن الخروج عن نظام وزني معين – إذا تم ذلك – يسلم بالضرورة إلى إقامة نظام آخر، ولكنه ضمن سمة مشتركة هي الوزن .

كما أن الآراء السابقة تعتبر الموسيقى مطلبا أساسيا بينما كان الوزن مطلبا ثانويا أو بالأحرى مستغنى عنه .وكأننا نفهم من هذا الكلام أنه ليس للوزن موسيقى وأننا نتصور قول الشعر بمعزل عن الوزن، إلا أن الأمر خلاف ذلك، فليست الموسيقى أهم من الوزن في الشعر فهي تابعة له معززة له وليس العكس.

أضف إلى ذلك أن المضمون إذا طغت عليه الموسيقى في بعض الحالات قللت من قيمته، ولعل هذه الحقيقة موجودة منذ القديم، من خلال الفرق الموسيقية التي كانت ترافق فنون المسرح والملاحم فقد كانت – الفرق الموسيقية – تؤدي دورا ثانويا فقط. وعليه فإن الموسيقى المصاحبة للشعر ليست هي كل شيء وإنما هي جوانب ثانوية و إضافية تسهم في فهم عملية الإبداع الفني وتساعد الفنان على التعبير، مما يكسب النص الشعري جمالا وقوة تأثير، قد لا يتحققان في ظل غياب تلك الموسيقى.

ومن جهة أخراة ،فإن الفصل بين الوزن وموسيقاه بمعنى إعدام موسيقية الوزن من التصور أمر مستبعد إن لم نقل مستحيلا، حتى وإن اقر بعض النقاد أو بعض العروضيين عدم ضرورة معرفة الأوزان. إن الوزن موجود ومتحقق بصفة آلية في القول الشعري بمعنى أنك لا تتخيل نفسك تقول شعرا وأنت تبعد من تصورك سمة الوزن – مهما كان نظامه – ولعل هذه الحقيقة موجودة لدى الشعراء قديما فقد كانوا يقولون الشعر موزونا عن سليقة قبل أن يضع(الخليل بن احمد الفراهيدي) علم العروض ؛أي أن الوزن كان ممارسا كنشاط ذهني مصاحب للقول الشعري ولا يمكن فصله عن موسيقاه كما هو الحال بالنسبة للفظ والمعنى .

إن الحقيقة السالفة لا تقتصر على الشعراء القدامى فقط بل نجدها لدى المحدثين أو المعاصرين من الشعراء أيضا، ممن ألهموا صفاء الطبع ورهافة الحس الموسيقي وقدرة الذوق الفني .

وإذا كان ليس بالإمكان الحديث عن الوزن بمعزل عن موسيقاه فإننا نجد الأستاذ(يحي الشيخ صالح) نفسه يقر بهذه الحقيقة بعد أن ذهب إلى خلاف ذلك فيقول: "...وإذا كانت الثورة تعني الرفض وكسر القيود ،وتحطيم الأغلال والحواجز للتحرروالانطلاق مستعملة في ذلك القوة والعنف وحدهما من كلمة مدوية نابعة من حناجر المضطهدين ،وصليل أسلحة تشهر ،وفرقعة مدافع وقنابل ...أقول إذا كان

ذلك كذلك ،فإنه لا أنسب لشعر الثورة المسلحة من الموسيقى الصاخبة المجلجلة التي تحاكي الثورة ووسائلها .وطبعا لا تكون مستساغة إلا في الشعر الخليلي..."(1)

ومن خلال القول السابق يتضح لنا ما ذهبنا إليه سابقا، من عدم إمكانية إقصاء موسيقية الوزن على اختلاف درجات الموسيقى، واختلاف أنظمة الوزن – في العمل الفني.

أضف إلى أن قضية الاستغناء عن نظام وزني معين ليس مرده الذوق فقط، بل هي مسالة معقدة ومتداخلة ،تخضع فيما تخضع إليه، إلى عوامل اجتماعية واقتصادية وثقافية وحضارية.

كما أن اهتمام (مفدي زكرياء) بأن يتعلق جيش التحرير الوطني بشعره ،يسلمنا إلى الوقوف على خصائص ذات أهمية في البنية العروضية .إن تعلق قطاعات الجيش بشعر (مفدي زكرياء) وترديده في ساحات الفداء لدليل كبير على درجة التأثير التي يحدثها الوزن وموسيقاه في علاقتهما بالمضامين المعبر عنها ،إضافة إلى اللغة المستعملة والتي لها تأثير متعدد الجوانب بفعل قوة ألفاظها وعباراتها ،سحر وغزارة معانيها ،ورنين أصواتها ،وحسن انتقائها وبذلك تلتحم العناصر العروضية واللغوية والموسيقية في إحداث تأثير اكثر فعالية.

إن أشعار (مفدي زكرياء) تحقق الوظيفة السابقة – علاوة على وظائف أخرى – إذ مكنت من شحذ الهمم و إذكاء العزائم وتقوية الإرادة وتجديد النشاط وخلق الأمل والقضاء على القنوط واليأس ومن ثمة تحقيق النصر والتفوق.

وعلى هذا الأساس، فإذا كانت الثورة تتطلب تحضيرا ماديا وبشريا ،قصد تحقيق النصر في ساحات الوغى والقتال، فإن (مفدي زكرياء) قد ساهم بقلمه في توفير عامل مكمل للجانب المادي ألا وهو الجانب المعنوي والنفسي؛ فالقوة المادية وحدها ليست كفيلة بتحقيق النصر وإحراز التفوق وكم من فئة قليلة هزمت فئة كثيرة ،بفعل توفر عوامل معنوية ونفسية .

وإذا علمنا أن (مفدي زكرياء) لم يوجه شعره لقطاعات الجيش فقط بل لكل جزائري ولكل عربي ولكل مسلم ولكل صديق أو عدو، تبين لنا صدى شعره وقوة تأثيره. ذلك أن الثورة هي ثورة كل الجزائريين، خاصة إذا تبين لنا أن فرنسا لم تك تطمح فقط إلى القضاء على جيش التحرير الوطني منفردا ،وإنما كانت تسعى للقضاء على كل صوت ينادي بالحرية والاستقلال ويطالب بحق مشروع؛ إنه الحق في الحياة.

---

(1)يحي الشيخ صالح،شعر الثورة عند مفدي زكرياء ،ص/285،286.

ومن دون شك فإن إلياذة الجزائر – وإن قيلت بعد الاستقلال – فإنها لا تعدم الوظائف السابقة التي تمكن من خلق توعية سياسية للأجيال، لأنه لا وطن في مأمن من الأعداء.

فالإلياذة قد توفرت على مضامين عديدة ،تمكنها من تحقيق الجوانب المعنوية والنفسية لدى الأجيال .ونذكر من ذلك غرس حب الوطن في النفوس ،من خلال التعريف بتاريخه وحضارته العريقة والإشادة بتضحيات وبطولات الأمجاد ورفضهم العيش، في ظل السيطرة والذل والخنوع وكذا ما بذلوه من مجهودات جبارة وما خاضوه من معارك عسيرة ،من أجل المحافظة على هويتنا وأصالتنا وكياننا ومقومات شخصيتنا العربية الإسلامية .وبالمقابل التعريف بحقيقة الاستعمار ووحشيته والإشارة إلى مختلف أشكاله ،ووسائله المستعملة في إبادة الشعوب ونهب ثرواتها والقضاء على هويتها وثقافتها ومعتقداتها وتشويه تاريخها .وبذلك تقديم الاستعمار في أبشع صورة حتى تذكى عواطف الكراهية له،ومن ثم التهيؤ المسبق للتصدي له والتسلح بثقافة، تمكن من خلق الجوانب النفسية والمعنوية التي تحقق النصر والتفوق، إلى جانب العناصر المادية والبشرية.

وعلى هذا الأساس يمكن القول أنه اجتمع للشعب الجزائري وسيلتان للكفاح؛كفاح مسلح ترجمه الرصاص والبنادق والرشاش،وكفاح فكري ترجمته كلمات الشعراء الجزائريين – خاصة (مفدي زكرياء) – فأرهبت الجزائر عدوها وأربكته ،بل وهزمته شر هزيمة وجعلته يصطاد المناضل بالبندقية والرشاش كما يصطاد المناضل بالكلمة ،لأن هذه الأخيرة قد تكون أوقع من الرصاص.

ومن خلال ما سبق يمكن أن نصل إلى خاصية مهمة حول البنية العروضية للإلياذة بصفة خاصة وشعر (مفدي زكرياء) بصفة عامة .وهذه الخاصية هي تعقيب وإضافة لما قاله الأستاذ (يحي الشيخ صالح) سالفا، في أنه لا يشرف شعر(مفدي زكرياء) أنه خليلي ولا ينقص من قيمته أنه غير حديث

صحيح أن معيار الجودة في الشعر لا يمكن أن يحصر في معيار القدم والحداثة – على تعدد دلالات هذين المصطلحين – وإنما المسالة أعمق من ذلك، خاصة إذا أخذنا في الحسبان جملة من الاعتبارات – وقد أشرنا إلى بعض منها في ثنايا البحث– من ذلك ما أشار إليه النقاد من ضرورة اختيار الوزن والقافية والاهتمام بالاعاريض والأضرب والتقليل من الزحافات والعلل .وفي ظل ما أشاروا إليه أيضا من وظائف ،يحققها الشعر إذا حسنت أوزانه وقوافيه، فيسهل حفظه ويتم ذيوعه وانتشاره واستمراره وطول بقائه، فيتحقق له الفضل .

وفي ظل نظرة (مفدي زكرياء) ذاته للتراث ومن خلال مفهومه للشعر، يمكن أن نجد تبريرا لمجيء شعره على الأوزان الخليلية أو خلاف ذلك.ومن هنا تأخذ المسالة بعدا آخر؛ بمعنى لا يبقى الإشكال، في كون مجيء الشعر ،على وزن خليلي أو وزن آخر مغاير له، و إنما يتعداه للنظر في مدى قدرة البنية العروضية المختارة ،من طرف الشاعر، على التعبير على مضامين معينة ،في ظل تداخلها مع باقي العناصر المكونة للعمل الشعري،من إيقاع وصورة ورمز ولغة وموسيقاها...الخ.ولا ينبغي أن يفهم من هذا الكلام أن مضمونا معينا، يتطلب وزنا معينا أو يصلح له وزن دون آخر، وإنما الأمر هو من باب ضرورة الاهتمام بكل عناصر العملية الإبداعية – ومنها العروضية – قصد تحقيق مختلف الوظائف المنوطة بالشعر.ومن هنا يكون السؤال المشروع هو هل استطاع (مفدي زكرياء) أن

يجمع بين خصائص وزن المتقارب – وهو وزن معروف منذ القدم – وبين مواضيع الثورة والتحرر والاستعمار والوطن والسياسة والمجتمع – وهي قضايا ظهرت في الشعر العربي في العصر الحديث– بمعنى آخر: هل حققت بنية المتقارب انسجاما وتلاؤما مع ما سبق ذكره من قضايا في ظل تقاطعها مع العناصر الصوتية والنحوية والبلاغية والدلالية .

ونحن إذا اطلعنا على موقف (مفدي زكرياء) من الشعر القديم والجديد أو الحر والعمودي، نجده ينفي صفة الجدة والقدم عن الشعر، لأنه لا يقاس في اعتقاده بهذين المعيارين وإنما لابد من أن يكون أصيلا تتعانق فيه المعاني والكلمات وينبض بموسيقى، تتجاوب ونبضات القلب ،حيث يقول : "لا يوجد في اعتقادي وفي مفهوم عقلاء بني آدم ،شعر قديم أو جديد فإما شعر أو لا شعر وكفى ،وأنا أؤمن بالأصالة وبصلة الرحم بين المعاني والكلمات ،وبالنبض الموسيقي المتجاوب مع نبضات القلب،وما عدا ذلك فسموه إن شئتم نثرا مجنحا ،وإن خلا من البيان و أصالة الكلمة فسموه رطانة ولغوا وهراء...".(1)

أما عن موقفه من التراث العربي فإنه يرى أن هذا الأخير"هو رصيدنا في حرب البقاء ،فإذا ما أضعنا هذا التراث فقد أعلنا الإفلاس وتعرضنا للتصفية النهائية التي تدفع بنا لهاوية الذوبان والخراب .وإني أعتز بمواصلة الكفاح مع العناصر الواعية من إخواني بالمغرب العربي في بعث التراث الموؤود بيد الجاهلين من أبنائه."(2)

ومن هنا تتضح لنا بعض أسباب مجيء شعر (مفدي زكرياء) على الأوزان الخليلية ،إذ تدخل هذه الخاصية في إطار مجهوداته المبذولة في المحافظة على التراث العربي، والعمل على تحقيق امتداده واستمراره، فيكون بذلك ركيزة يتم على أساسها فهم واستيعاب مختلف التحولات التي تفرزها البنية الاجتماعية في ظل معطيات مغايرة.

وبهذا تتحقق الأصالة والحداثة في آن واحد، من خلال تواجد بنية عروضية تثبت قدرة وطواعية التعبير عن مضامين جديدة يتجلى من خلالها التمايز بين القديم والحديث في إطار اللغة وكيفية استعمالها من جهة و أسلوب الأديب وطريقته في التعبير من جهة أخرى.

---

(1)بلقاسم بن عبد الله،مفدي زكرياء شاعر مجد ثورة ،ط(2)، دار هومة للطبع ،مؤسسة مفدي زكرياء للنشر،الجزائر ،2003 م،ص/29.

(2):م.ن، ص/41.

12) إيقاع الزحافات و العلل:

إن الزحافات و العلل قد أثبتها الواقع الشعري، وقد تحدث عنها العروضيون والنقاد والدارسون، و كان حديثهم «يغلب عليه التقويم الجمالي»[1].

و يذهب (ابن رشيق) إلى أن من الزحاف «ما هو أخف من التمام أو أحسن، كالذي يستحسن في الجارية من التفاف البدن و اعتدال القامة»[2]. فمن الزحاف ما يتميز بالخفة و بذلك يستحسن قبوله، وعليه يكتسب الزحاف قيمة تأثيرية من خلال علاقته بالسمع، و قيمة تعبيرية في علاقته باللسان و الأداء.

و من الزحاف « ما يستحسن قليله دون كثيره، كالقبل اليسير و الفلج و اللثغ»[3]. و عليه فإن نسبة الاستعمال تكسب الزحاف حسنا أو هجنة.

و يشير (ابن عبد ربه) إلى تقسيمات للزحاف ، فمنه: حسن، وصالح، و قبيح[4].كما تتحدث (نازك الملائكة) عن بعض الزحافات في علاقتها بالأنغام،وكيف أنها –الزحافات – تكسب الأوزان جمالا وموسيقية ،وتكسبها تلوينات وتنويعات .ومن ذلك "...الزحاف الذي يمس تفعيلة الرجز فيحيلها من (مستفعلن) إلى (مفاعلن) ،وهو مرض شاع شيوعا فادحا في الشعر الحر ،واستهان به الشعراء ،أو لم يحسوا به فتركوه يعيث في شعرهم ويفسد أنغامه.والواقع أن هذا الزحاف مباح في وزن الرجز،وقد ورد في شعر أسلافنا كثيرا وكان وروده جميلا مقبولا لا مأخذ عليه.و إنما أبيح ذلك في وزن الرجز لأنه يدخل تنويعا وتلوينا على التفعيلة (مستفعلن) حيث الانتقال منها إلى زحافها،بين الحين والحين ،يدخل على القصائد الرجزية جمالا وموسيقية...".(5)

و تؤدي الزحافات و العلل دورا هاما ،في تشكيل إيقاعات الوزن، ذلك أن الوزن مكون من مجموع إيقاعات؛ فللوزن إيقاع ، و للسبب –على اختلافه– إيقاع، و للمتحرك إيقاع ، وللساكن إيقاع، و توارد الأسباب و الأوتاد بطريقة معينة يشكل إيقاعا مغايرا لما يحدثه الوتد أو السبب مفردين.

و مما تجدر الإشارة إليه إلى أن « هذه التنويعات في شكل التفعيلة الشعرية، لا تسبب اضطرابا في موسيقى الشعر، و لا خللا في إيقاعه.

بل عدها النقاد مظهر ثراء للموسيقى الشعرية، و بخاصة في الشعر المقفى، لأنها تقضي على الرتابة الإيقاعية، و تدفع الملل عن المتلقي...

---

(1)د. علي يونس ،دراسات في العروض و البلاغة، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ،القاهرة ،2003م ، ص/09.

(2): العمدة ،الجزء الاول، ص/138.

(3)م.ن،الجزء الأول ،ص/139 .

(4): د. علي يونس ،دراسات في العروض و البلاغة، ص/09.

(5)نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر ،ط(06) ، دار العلم للملايين ،بيروت ،1981م،ص/109،110.

و غير صحيح أن الوحدات الإيقاعية المتمثلة في تفعيلات البيت الواحد متساوية تماما لأن التفعيلات تختلف تبعا للزحافات و العلل العروضية التي تطرأ عليها... فالتفعيلات كلها تتنوع موسيقيا في البدء و الحشو و الختام في الأبيات»[1]

إذن فمواطن الزحافات و العلل من بداية و وسط و ختام تشكل إيقاعات تتآزر وتنسجم فيما بينها من جهة و الإيقاع الناجم عن الوزن الحاصل بفعل مجموع التفعيلات من جهة أخراة ، ذلك أن «الوزن نسق من الحركات و السكنات يلتزمه الشاعر في نظمه الشعري»[2].

فالحروف المكونة للكلمات تختلف عن بعضها البعض ؛ فهي تتنوع بين صوامت و مصوتات، و عليه « فحروف الكلمات التي تقابل حروف التفعيلات تختلف بعضها مع بعض ما بين حروف ساكنة و حروف طويلة و حروف لينة، و هذا الاختلاف الصوتي ينوع الموسيقى و ينوع الإيحاء الموسيقي في الوزن الواحد.»[3].

و من ثم فالزحافات و العلل تمثل ظواهر موسيقية، تثري إيقاعات النص و تجعل سمة التمايز واقعة بينها.

و من الزحافات المعتبرة في الإلياذة زحاف القبض و الذي ورد بنسبة (24.18 %) من مجموع تفعيلات الإلياذة، ليساهم بذلك في إكساب الحركة الإيقاعية سرعة و دينامية من خلال الاختزال الواقع على مستوى السبب الخفيف في آخر التفعيلة، لتتحول بذلك (فعولن:0/0//) إلى (فعولْ:0//)، و يتحول عدد المقاطع الصوتية من مقطعين طويلين و آخر قصير إلى مقطعين قصيرين و آخر طويل.

و من ثم نستنتج أن القبض يسهم في زيادة كفة المقاطع القصيرة على حساب الطويلة. «و يبدو أن للمقاطع القصيرة أثرا تعبيريا يختلف عن الأثر التعبيري للمقاطع الطويلة ،فالأولى أقرب إلى التعبير عن الحركة السريعة و التعبير السريع أكثر إيحاء بالمشاعر الحارة الجياشة أيا كان لونها (سواء كانت فرحا أم جزعا أم غضبا أم غير ذلك من المشاعر). و الإيقاع البطيء أكثر إيحاء بالمشاعر الرصينة الهادئة أيا كان لونها»[4].

و لم يقتصر القبض على إضفاء السرعة على الحركة الإيقاعية في الحشو، بل شمل العروض أيضا، ليجسد بذلك حركة النهاية في الصدور، ذلك أن الوقف على السكون يختلف عنه على المتحرك.

---

(1):: د. صابر عبد الدايم ،موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور ، ص/67.
(2): د. حسني عبد الجليل يوسف ،التمثيل الصوتي للمعاني، ص/29.
(3): د. غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث. نقلا عن: د. صابر عبد الدايم ،موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور ، ص/67، 68.
(4): د. علي يونس ،دراسات في العروض و البلاغة، ص/11، 12.

و يضيف قبض العروض بنسبته البالغة (25.87%) من مجموع الأبيات دينامية للحركة الإيقاعية و يجسد خاصية الاستمرار فيها أو الإشعار به، من خلال الوقوف على متحرك في نهاية التفعيلة.

ولعل مجيء القبض في العروض،وكذا تفعيلات الحشو،يكسب المتقارب تلوينات إيقاعية جديدة ،تتشكل بفعل توالي ثلاثة متحركات .ونلحظ هذه الظاهرة أثناء ورود العروض مقبوضة ،وأيضا أثناء توالي تفعيلتين مقبوضتين في الحشو ،مما يحقق إيقاعات تفعيلات لا تدخل في تركيب وزن المتقارب من ذلك (مفاعلتن) و(متفاعل).ويتضح لنا هذا الأمر من خلال ما يأتي:

لنفرض أن التفعيلتين الأولى والثانية من المتقارب كانتا مقبوضتين، فإن الوزن يكون كما يلي:

: 0// / 0// / 0// 0/ 0// 0/

فعول فعول فعولن فعولن

ويمكن وضع تفعيلات أخرى، فيصير الوزن السابق :مفاعلتن متفاعل فعولن.وهذا إن دل فإنما يدل على أن إيقاعات الوزن الواحد ،تتنوع وتتقاطع مع أوزان أخرى وإن خالفتها في مكوناتها وذلك بفعل أبسط تغيير، يمكن أن يصيب المتحرك أو الساكن، مما يجعل لهذين الأخيرين قيما إيقاعية مهمة.ومن ثمة، فإن هذه الخصائص تسقط من جديد ما ينعت به الوزن من رتابة موسيقية.

ويمكن أن نستدل على إبعاد الرتابة الموسيقية التي ينعت بها الوزن من الحسبان من خلال خصائص الموسيقى ذاتها.

وإن أمرا مهما تجب الإشارة إليه وهو – كما ذكرنا في ثنايا البحث – أن الصوت في الموسيقى عاجز عن التعبير عن الداخلية أو الباطنية من جهة ،وعن الإحالة إلى أشياء خارجية من جهة أخرى ،بخلاف الصوت اللغوي .كما أن الأمر الأخير تقعد عنه الموسيقى ،بينما يمكن لها أن تحقق الأول بفعل بعض العناصر، لعل أهمها :الزمن والوزن والإيقاع.

ويتضح لنا هذا من خلال ما ذهب إليه (هيغل)،في أن"...الموسيقى لا تستطيع أن تحدث أصواتا إلا بإحداثها حركة اهتزازية في أجسام مصفوفة في المكان.ولا تدخل هذه الاهتزازات ضمن اختصاص الفن إلا بتعاقبها وتتابعها،بحيث لا يكون للأجسام من دور في الموسيقى إلا بحركاتها في الزمن وبمدة هذه الحركات،وليس بشكلها المكاني..."(1)

ومن هنا يتضح لنا اعتماد الموسيقى على عنصر الزمن لا المكان .وإذا كان الزمن كما هو معلوم يتميز باللاتعيين واللاتحدد، فهنا يأتي دور الموسيقى للتخلص مما ينعت به الزمن ؛حتى تتمكن من التعبير عن الداخلية.فالزمن بالرغم من كونه "...يظهر أيضا بمظهر الجريان المطرد والدوام اللامتمايز."(2) فإنه يمكن أن يكون "...قابلا للعد والترقيم...فالموسيقى لا يسعها أن تذر الزمن على هذا اللاتعين واللاتمايز ؛ بل عليها ،على العكس أن تعطيه تعيينا واضحا ،أن تخضعه لوزن ،وأن تنظم جريانه بحسب قواعد هذا الوزن وضوابطه."(2)

---

(1):هيغل ،فن الموسيقى ،ترجمة جورج طرابيشي،ص/40 .

(2):م.ن،ص/ 41.

أما عن مسالة تقنين الزمن ،ووضعه في كميات أو وحدات، يمكن أن تأخذ سمة القياس والظهور والتكرار، في شكل أحادي متماثل أحيانا، ومتنوع أحيانا أخرى، ذلك أن "...الزمن يقيم أوثق العلاقات مع الأنا المحض الذي يقع في الأصوات على صدى لداخليته،على اعتبار أن الزمن من حيث هو خارجية يرتكز إلى عين المبدأ الذي يحرك الأنا بوصفه أساسا مجردا من كل داخلية وروحية .إذن ،فإن يكن الأنا البسيط هو المفروض فيه،من حيث هو داخلية ،أن يتموضع في الموسيقى،فإن العنصر العام لهذه الموضوعية يجب أن يعالج وفق مبدأ هذه الداخلية."(1)

ولا يتحقق للأنا شعورا ووعيا بذاته"...إلا بفضل التركيز والعودة إلى الذات ...وأول واقعة مهمة ينبغي الإلحاح عليها بهذا الصدد تتمثل في أن مختلف أجزاء الزمن تنصهر...لتؤلف وحدة يحقق فيها الأنا تطابقه مع ذاته.لكن بالنظر إلى أن الأساس الذي يشكله الأنا هو في بادئ الأمر أساس أنا مجرد،فإن هذا التطابق مع الذات ،بالقياس إلى التقدم المتصل للزمن ولأصواته،لا يمكن إلا أن يكون هو نفسه مجردا،أي أن يتكشف عن أنه تكرار أحادي الشكل لوحدة الزمن عينها..."(2)

وفي ظل تعيين الوحدة الزمنية في مقادير ثابتة –من خلال التساوي –وتكرارها في شكل واحد "...يلتقي الوعي ذاته في حالة وحدة ،إما لأنه يتعرف فيها تساويه الذاتي من حيث أنه يعبر عن نظام التنوع الاعتباطي ،وإما لأنه يتذكر ،مع كل رجوع للوحدة عينها ،أنه كان حاضرا هنا آنفا وأن هذا الرجوع يكشف له عن أنه هو القاعدة والضابط للأمر."(3)

وإذا كان الوزن قد مكّننا من الوقوف على وحدات زمنية، تمكّن الأنا من الشعور بذاته، باعتبارها– الوحدات الزمنية– قاعدة وضابطا يمكن العودة إليها، فإن هناك وحدات لا تنتظم بنفس الكيفية ولا تتكرر في أشكال أحادية بل تتعدد وتتمايز .

"...ومع تزايد تنوع التغيرات وغناها ،يغدو من اللازم أكثر فأكثر أن تفرض تقسيمات الوزن الرئيسية وجودها كقاعدة ذات تطبيق فعلي.وهذه النتيجة يتم إحرازها بواسطة الإيقاع الذي يضفي على الوزن الحركة التي تعوزه والحياة التي يفتقر إليها ."(4)

وعلى هذا الأساس يمكن أن تتضح لنا جملة من التلوينات الإيقاعية ،في وزن المتقارب ،بفعل عدة إمكانات، نوضحها فيما يأتي:

فإذا أخذنا بنظام التفعيلة واعتبرناها ضابطا يمكن العودة إليه، فإننا نرصد حركة إيقاعية قوامها تكرار التفعيلة (فعولن) التي يمكن أن تنتظم بنفس الكيفية ،كما يمكن أن تختلف باختلاف العروض بين قبض وقصر وحذف. أضف إلى ذلك التلوينات الحاصلة داخل التفعيلة ذاتها. وبناء على الاختلافات السابقة تتنوع إيقاعات الوزن.

---

(1) :هيغل ،فن الموسيقى ،ترجمة جورج طرابيشي ، ص41 .

(2)نم.ن ،ص/41،42 .

(3)نم.ن ، ص/43 .

(4)نم.ن ،ص/45 .

وقد نغير النظام الذي تحتكم إليه البنية العروضية فنجعله إما في الأوتاد المجموعة، وهنا نقف على إيقاعات أخرى، ضابطها تنظيم الوتد الذي يظهر بعد كل سبب؛ لتؤدي الزحافات – وخاصة القبض – مرة أخرى تلوينات إيقاعية ضمن التنظيم الجديد.

وإما في الأسباب فتتغير القاعدة التي نعود إليها، حيث تصير ممثلة بسببين خفيفين يتوسطان متحركين ليحصل من جديد التنوع في الإيقاعات والذي يزداد ثراء بفعل القبض أو العروض اللذين يغيران من تنظيم السابق من خلال اختفاء ساكن أو ذهاب سبب خفيف أو توالي ساكنين.

وإما في الأوتاد المفروقة لنرصد تنظيما جديدا، أساسه البدء بمتحرك ليتم الوقوف على ساكن بعد الضابط السابق . ويتسبب القبض في تلوين الإيقاعات السابقة بفعل إقصاء الوقف لحاصل في الساكن المتواجد بعد الوتد المفروق ليتحقق الانتقال المباشر للمتحرك الذي يليه ،فيلتقي بذلك ثلاثة متحركات ليجسد التلوين الإيقاعي ضمن التنظيم الجديد.وعلاوة على هذا فان العروض بفعل تنوعها أيضا قد تؤدي إلى اختلاف الضابط المحتكم إليه – الوتد المفروق – من خلال اختفائه بفعل الحذف أو القصر.

وإما في المتحرك فتختلف الإيقاعات باختلاف الضابط الذي نعود إليه من خلال التنظيم المشكل فيه ،حيث أن المتحرك في البداية ،يليه متحرك آخر ليظهر الساكن، ثم المتحرك من جديد فنتوقع بعد هذا الأخير أن يردف بمتحرك ثان، ليتم تكرار الضابط الأول. إلا أن المغايرة تحدث بفعل ظهور الساكن من جديد .

ويحقق القبض أيضا خاصية المغايرة السابقة ،ولكن بشكل جديد .فوروده في التفعيلة الأولى مثلا يحقق ميزة التوالي في المتحركين الملحوظة في بداية التنظيم ،بفعل اختفاء الساكن ليتمايز الإيقاع من جديد، عما هو محسوس في التفعيلة التامة من جهة، كما يتهيأ المتلقي لسماع ساكن وذلك لورود متحركين، إلا انه يفاجأ بورود متحرك آخر من جهة أخرى، ليتم بذلك اختفاء تنظيم الساكن الوارد بعد متحرك مرتين .

*)إيقاع العلل:

إن علل البتر والخرم والثرم – على ندرتها – تجسد إيقاعا، يغاير إيقاع القبض من خلال خاصية مجيء الساكن بعد المتحرك فيها – العلل – عوض اختفائه، وورود متحرك آخر في ظل الزحاف السابق.أضف إلى ذلك أن الثرم، الذي يجيء في التفعيلة (فعولن)، يمكن أن يحدث تغييرا في تنظيم المتحركات والسواكن، يكون شبيها بما يحدثه القبض .ويتجلى ذلك في توالي ثلاثة متحركات في ظل تواجد التغييرين السابقين .

ومن التغييرات الحاصلة في تفعيلات الإلياذة تحول التفعيلة "فعولن" إلى "فعِلن" بحذف الثالث الساكن، و بذلك تتوالى ثلاث حركات. و قد ورد ذلك مرة واحدة و هو أمر نادر. و بالرغم من أن ذلك التغيير لم يذكره العروضيون في المتقارب، إلا أن الاستعمال الشعري قد أوجده.ولعل ذلك من باب المجاز والاتساع في البنية العروضية.

وهذا ما نستشفه من كلام (ابن رشيق)، حيث يقول: « و أكثر الغايات معتل، لأنه الغاية إذا كانت فاعلاتن أو فعولن أو مفاعيلن فقد لزمها أن لا تحذف سواكن أسبابها لأن آخر البيت لا يكون متحركا... و أما المجاز و الاتساع فكثير »[1].

و عليه فإن الزحافات و العلل مما هو ليس شائعا، إن لم يكثر فهو ليس قبيحا، كما يتيح للشاعر نوعا من الحرية في التعبير،ويحقق تلوينات إيقاعية للتفعيلة الواحدة وللوزن الواحد.

1)علـــــــة الحـــــذف:

و من العلل الحاصلة في التفعيلات الحذف: و هو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة.و كما أشرنا سابقا إلى أن الضرب قد جاءت محذوفة في (23) مقطوعة أي بنسبة (23%) من مجموع المقطوعات،و22.9 من مجموع الأبيات.

و جاءت العروض محذوفة في (242) مقطوعة :أي بنسبة (24.17%) من مجموع الأبيات .و الحذف من العلل المستعملة في المتقارب، و ما يحدثه الحذف من اختزال على مستوى البنية العروضية يتمثل في ذهاب متحرك و ساكن، ليبقى بذلك عدد المقاطع القصيرة ثابتا في التفعيلة فعولن (مقطع واحد)، ويتقلص عدد المقاطع الطويلة إلى مقطع واحد بعد أن كان مقطعين.

ومعلوم أن الحذف لا يزيد في عدد المقاطع القصيرة، بقدر ما يقلل في عدد المقاطع الطويلة، وذلك بذهاب مقطعين طويلين من التفعيلة فعولن. وإن هذا الأمر من شأنه أن يغير في إيقاعات البنية العروضية حيث تتسم بقليل من السرعة. و هذه السمة الأخيرة يمكن أن تدرك أكثر، إذا نظرنا إلى اجتماع القبض و الحذف ،و ذلك من خلال فقدان بعض السواكن، باعتبار أن الحذف يفضي بذهاب ساكن واحد، و إذا أخذنا في الحسبان ما يحذف من سواكن، بفعل القبض مضافة لعلة الحذف، فإن ذلك يجعل إيقاعات المتحركات ذات أهمية.

فإذا اعتبرنا تفعيلتين مقبوضتين في كل من الصدر والعجز، إضافة إلى الحذف في كل من العروض و الضرب، فإن ذلك يفضي بذهاب ستة سواكن، و بذلك بقاء عشرة من ستة عشر. و من ثم فإن خاصية السرعة تكون بارزة بتآزر إيقاعات الحذف و القبض معا.

و من العلل الحادثة أيضا القصر، "و هو حذف أخر السبب الخفيف و تسكين ما قبله"[2] قد ورد بنسبة 14.20% من مجموع الأبيات.

و لعل قلة العلة السابقة هو النظرة المتعلقة باللغة العربية، و القاضية بعدم التقاء ساكنين. إلا أن خروج اللغة من حيز الاستعمال النثري إلى الاستعمال الشعري، أفضى إلى ظهور تلك الخاصية في الشعر. إذ يتاح للشاعر بعض الإجراءات لحظة خلاصه من ممارسة موروثة إلى ممارسة يتفرد بها، لتكون البنية الإيقاعية حاملة و مترجمة لمعان خاصة، أرادها الشاعر، و هذا ما يؤكد خاصية أنه بالرغم من اشتراك البنى العروضية فإن إيقاعاتها تختلف.

---

(1): العمدة ،الجزء الأول، ص/45.
(2): د. زبير دراقي و أ.د عبد اللطيف شريفي ،محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، 1998م، ص/25.

و مما يلاحظ أن التغيير الحاصل بفعل القصر، قد أدى إلى خلق مقاطع جديدة، بخلاف ما كان في القبض أو الحذف. حيث تحول المقطع الطويل في التفعيلة (فعولن) إلى مقطع زائد الطول (/00)، وبذلك تحولت مكونات التفعيلة من مقطعين طويلين و آخر قصير إلى مقطعين أحدهما قصير و آخر زائد الطول. و من ثم فإن الوقف على السكون، والتغيير الحاصل في التفعيلة (فعولن) بذهاب متحرك فيها، قد ساهما في نعت الحركة الإيقاعية بالبطء.

كما أن القصر ،بالإضافة إلى تجسيده لخاصية الكم- التي تختلف عنها في باقي التفعيلات الخالية من هذه العلة - يجسد خاصية الكيف، إذ أن الساكن الداخل في تكوين المصوت يختلف، في كيفية أدائه ،عن الساكن الموقوف عليه في النهاية.

ب)علة البتر:

و من العلل الواردة أيضا البتر، «و الأبتر هو ما سقط ساكن وتده و سكن متحركه و قد سقط من آخره سبب»[1]. و عليه تتحول التفعيلة (فعولن) إلى فَلْ (فَعْ)، و ذلك بعد اجتماع الحذف والقطع*.

و قد جاءت العروض مبتورة مرة واحدة أي بنسبة (0.09%) من مجموع التفعيلات. و البتر نادر في المتقارب، «و قلته على أساس الإتباع...»[2]. أي أن الندرة باقية في ذهن الشاعر كانطباع تشكله ثقافة الشاعر حول النظم و ما يتطلبه.

و لا نقصد بذلك أن البنية العروضية خاضعة للاختيار أو الانتقاء المسبق، إن ما كان هو ما يستلزمه قول الشعر من ضرورة اطلاع صاحبه على ما هو شائع أو نادر، و ما هو قبيح مستهجن أو ما هو حسن مقبول. و لذلك فالشاعر إذا وجد شيئا مما سبق، كثر في شعره، فإنه يضطر إلى تنقيحه و إعادة النظر فيه -بعد نظمه- حتى لا يبقى فيه كثير العيوب، و إن بقي بعضها على قلة فلأغراض أو ضرورات منها الجانب الموسيقي الذي قد يضحي فيه الشاعر ببعض المقاطع الصوتية أو الإخلال ببعض حركات الإعراب، أو غيرها من الأمور مما تحدث عنه علماء العروض و دارسوه.

و في ظل البتر تتحول التفعيلة (فعولن) المكونة من مقطع قصير و آخرين طويلين، إلى تفعيلة تتكون من مقطع طويل (/0)، و بذلك قد تمت اختزالات صوتية تمثلت في ذهاب مقطع قصير و آخر طويل. مما يؤدي إلى حدوث كسر للوزن على مستوى البيت الشعري الحادث فيه "البتر"، و بذلك قطع لامتداد الحركة الإيقاعية، من خلال الانتقال من تفعيلة معتبرة الكم إلى تفعيلة، تفارقها مفارقة ملحوظة في ذلك.

---

(1): الخطيب التبريزي ،الكافي في العروض و القوافي، ص/112.
(*): القطع: هو حذف أخر الوتد المجموع و تسكين ما قبله.
(2): د. حسن أبو النجا ، الإيقاع في الشعر الجزائري، ص/86.

و من خلال المفارقة السابقة يتجسد العنصر الزمني بوضوح ليكون خاصية تمييزية بين إيقاعات البنية العروضية. فيكون بذلك الاختزال الواقع على المقاطع الصوتية اختزالا للزمن و اختصارا له، ذلك أن « العلامة اللغوية ممتدة في الزمان نطقا، و في المكان كتابة. فهي تشغل حيزا من المكان و برهة من الزمان، إذ أنها تتخذ دائما طابع المسطور أو الملفوظ. فإذا انطلقنا بالكلمة، فإنها تدوم بضع ثواني، و إذا كتبناها على ورق، فإنها تحتل منه بقعة معينة»[1].

و بناء على ما سبق من خصائص زمنية مشتركة بين كل من البنية العروضية و الحركة الإيقاعية و اللغة، بالإضافة إلى خصائص فيزيائية الصوت الجامع بين هذه العناصر الثلاثة ، فإن كل ذلك يطرح قضية التداخل ،والتقاطع بينها.

ج)علة الثلم:

و من العلل الحادثة أيضا في البنية العروضية للإلياذة الثلم، « و الأثلم فعولن إذا خرم» [2]. «و الخرم هو حذف أول متحرك من الوتد المجموع في أول البيت»[2]. و على هذا الأساس فإن الخرم يختلف باختلاف بعض التفعيلات و هي:

(فعولن) في الطويل و المتقارب حيث يسمى الخرم هنا ثلما.

و (مفاعيلن) في الهزج والمضارع و يسمى خرما.

و (مفاعلتن) في الوافر و يسمى العضب[3].

و عليه فإن التفعيلة (فعولن://0/0)، تتحول إلى التفعيلة (عولن:/0/0) ،و يختزل عدد المقاطع الصوتية من مقطعين طويلين و مقطع قصير إلى مقطعين طويلين، و منه فإن الثلم يساهم في تجسيد سرعة الحركة الإيقاعية على مستوى البيت الشعري.

و إذا كان العروضيون يشيرون إلى أن الثلم يقع في بداية البيت، فإننا نلاحظ أن الثلم الواقع في الإلياذة –في المقطوعة (94)– قد ورد في العروض، و بالرغم من كون ذلك صورة غير مألوفة في المتقارب، إلا أن الواقع الشعري قد أنتجها.

د)علة الثرم:

و بالإضافة إلى الثلم نجد الثرم. « و الأثرم فعول إذا خرم»[2]. و منه تتحول التفعيلة (فعولن) إلى (عُولُ) المكونة من مقطعين أولهما طويل و ثانيهما قصير، ليختزل بذلك مقطع طويل من التفعيلة الأصلية.

و ما قيل عن الثلم يقال عن الثرم باعتباره علة نقص غير مألوفة و غير شائعة في المتقارب، إلا أنها وردت في الاستعمال الشعري.

---

(1): د. حنفي بن عيسى ،محاضرات في علم النفس اللغوي،ط(2)، المكتبة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر، ص/61

(2): الخطيب التبريزي ،الكافي في العروض و القوافي، ص/110.

(3): د. زبير دراقي و أ.د عبد اللطيف شريفي ،محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص/27.26.

و كما ورد الثلم مرة واحدة أي بنسبة (0.09%)، فكذلك الثرم ورد بنفس النسبة. و قد وقع الثرم في نفس البيت؛ في التفعيلة التي قبل العروض المثلومة.

و يشير (ابن رشيق) إلى قبح العلتين السابقتين، فيقول:« فإذا اجتمع الخرم و القبض على الجزء فذلك هو الثرم، و هو قبيح. و هذان عيبان تدلك التسمية فيهما على قبحهما؛ لأن الخرم في الأنف، و الثرم في الفم، إنما كانت العرب تأتي به لأن أحدهم يتكلم بالكلام على أنه غير شعر، ثم يرى فيه رأيا فيصرفه إلى جهة الشعر، فمن هنا احتمل لهم و قبح على غيرهم»[1].

و ما يمكن قوله حول التغييرين السابقين؛ إن أمر قبحهما يتعلق بكثرة ورودهما أما ندرتها كما لاحظنا (0.09%) من مجموع المقطوعات، فإن ذلك لا يجعل القبح بهما ظاهرا. و لعل ما يؤكد ذلك ما أورده" ابن سنان الخفاجي" من قول حول الزحافات و ما يدخل الوزن من تغيرات، فيقول:«... فإن زاحف بعض الأبيات و جعل الشعر كله مزاحفا حتى مال إلى الانكسار، و خرج من باب الشعر في الذوق كان قبيحا ناقص الطلاوة... و كان الخليل بن أحمد يستحسن بعض الزحاف في الشعر إذا قل، و إذا كثر قبح عنده. و قال بعض الأدباء: فهو مثل اللثغ في الجارية، يشتهى القليل منه، و إن كثر هجن و سمج»[2].

كما أن ورود كل من الثلم و الثرم بعد (94) مقطوعة شعرية؛ أي بعد (941) بيتا ، يبعد عن الذهن فكرة جعل ما قيل من شعر "مفدي زكرياء" أنه كان كلاما منعوتا باللاشعر، ثم رأى فيه رأيا فصرفه إلى جهة الشعر. ذلك أن مناسبة قول الإلياذة قد فسرت الاستعداد لقول الشعر. إذ يقول "مفدي زكرياء" في خصوص ذلك: «كانت الإلياذة استجابة لرغبة كريمة من الأخ "مولود قاسم" وزير التعليم الأصلي و الشؤون الدينية. و لم أقض في نظمها أكثر من عشرين يوما ابتداء من أوائل "جويلية" 1972م، و لا أصرف في نظمها أكثر من ثلاث ساعات كل ليلة ابتداء من منتصف الليل»[3].

إضافة إلى ما سبق، فإن وقوع الثلم بجوار الثرم، قد خلق نوعا من التناسب على مستوى تفعيلتي العروض و ما قبلها، من خلال ذهاب متحرك من بداية كل وتد في شكل متتالي.

كما أن التناسب السابق و الانتقال من تفعيلة قصيرة (عول:/0/)، إلى تفعيلة أطول منها نسبيا (/0/0)، قد جعل البنية العروضية، تحيل إلى نفس الخاصية في النثر –التناسب– حيث تكون الفاصلة الثانية أطول من الأولى. والأحسن من الكلام المنثور هو « تساوي الفصول في مقاديرها و أن يكون الفصل الثاني أطول من الأول، و على هذا أجمع الكتاب. و قالوا: لا يجوز أن يكون الفصل الثاني أقصر من الأول...»[4].

---

(1): العمدة،الجزء الأول ص/141.
(2): ابن سنان الخفاجي سر الفصاحة، ص/192، 193.
(3): بلقاسم بن عبد الله مفدي زكرياء شاعر مجد الثورة،ط(2)، طبع دار هومة ، مؤسسة مفدي زكرياء للنشر،الجزائر، فيفري 2003م ، ص/31.
(4): ابن سنان الخفاجي سر الفصاحة، ص/ 193.

و ما يمكن أن نلاحظه أن البنية العروضية للإلياذة قد تحقق فيها كل نوع من الزحاف و العلة، مما هو شائع مألوف بنسبة كبيرة. و أيضا ما هو نادر كما أن الزحافات و العلل بما أحدثته من اختزالات على مستوى البنية العروضية، من خلال تحويل مقاطعها الصوتية من طويلة إلى قصيرة، أو من طويلة إلى زائدة الطول، أو التقليل في عدد المقاطع. كل ذلك أثر في إيقاعات الإلياذة من خلال تلوينها بحركة بطيئة أو سريعة.وهذا يتناسب وما أقره العروضيون والنقاد قديما وحديثا حول وزن المتقارب.

كما أن تلك الإيقاعات التي أحدثتها كل تفعيلة حصل فيها التغيير، لم يكن تأثيرها مفردا، و إنما كان في علاقة متداخلة مع مجمل تلك التغيرات على مستوى إيقاعات البيت الشعري من جهة، و على مستوى إيقاع الإلياذة من جهة أخرى، و كل ذلك في علاقة بالبنية الدلالية من خلال شبكة العلاقات التي قامت عليها الإلياذة؛ علاقة الشاعر بوطنه، و تاريخه، و مختلف الأحداث الثورية و المواقف البطولية، و علاقته ببعض الشخصيات و كذا الأماكن، و علاقته أيضا بواقع المجتمع الجزائري بمفارقاته الحدثية و الزمنية، شاملة الماضي و الحاضر و المستقبل. أو في علاقة الإلياذة بمختلف المواقف الوجدانية و الشعورية المعبرة عن ذات الشاعر، وكذا ذات المجتمع الجزائري.

و بالرغم من ورود الزحافات و العلل خاصة النادر منها، فإنها لم تخرج عما تحدث عنه القدماء في ذلك الشأن. و لعل ما يوضح ذلك قول (ابن رشيق) حول المتقارب،في أنه:« مثمن قديم، مسدس مربع محدث، أجزاؤه "فعولن" ثماني مرات، زحافه: القبض، الثلم، الثرم، القصر، الحذف، البتر »[1].

وبناء على ما سبق من خصائص، تحققت في البنية العروضية للمتقارب حيث اشتملت على كل الخصوصيات التي أقرها العروضيون والنقاد قديما سواء في أنواعها(ضروبها) أو في زحافاتها وعللها نجد أن (مفدي زكرياء) يمارس عملية قراءة التراث أثناء نظمه الشعر. بمعنى أنه جمع بين مهمتي الشاعر والناقد في آن واحد. وهذا أمر صعب التحقق، لأن الشاعر قد يعسر عليه الإبداع في ظل تكريس معايير نقدية معينة.

---

(1): العمدة،الجزء الأول، ص/304.

الفصل الثامن

إيقاع القافية

*تعريفات
* تحديد قوافي الإلياذة
*تصنيف قوافي الإلياذة باعتبار:
- الحروف
- الحركات
* شرح وتحليل النتائج
*تفسير رياضي دلالي للترميز العروضي
* ظاهرة المبادلات الصوتية وانسجام الإيقاعات
*إيقاع القوافي باعتبار الاستعمال
* تصنيف الرَّويِّ باعتبار المخارج الصوتية
* ظاهرتا التصريع والتقفية
*إيقاع القوافي الداخلية
* إيقاع اللازمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

* تعريفات

تؤدي القافية دورا كبيرا،في خلق إيقاعات متنوعة، في الخطاب الشعري، تتنوع هذه الأخيرة بتنوع القوافي في رويها، و مقاطعها و حركتها. و لذلك عمد الشعراء في نظمهم ،إلى الحرص الشديد على اختيار ما يؤثر في سمع المتلقي، و ما يشده إلى الخطاب، فكانت بذلك القافية عنصرا من العناصر المقوية للصلة بين الشاعر و المتلقي.

فالقافية لا تقل أهمية عن الوزن في العمل الشعري، و قد أشار إلى ذلك (ابن رشيق)، حينما قال:" القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، و لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن و قافية، هذا على [رأي] من رأى أن الشعر ما جاوز بيتا و اتفقت أوزانه و قوافيه..."(1).

و مما يلاحظ هو اختلاف تعريفات القافية و بيان حدها، و من التعاريف الشائعة و المتبقية في تحديد القافية، تعريف (الخليل بن أحمد الفراهيدي)، الذي يذهب إلى القول بأن" القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"(1).

و يذهب (الأخفش) إلى أن القافية هي آخر كلمة من البيت، و يجعل (الفراء يحي بن زياد) القافية حرف الروي، و اتبعه على ذلك أكثر الكوفيين، و ممن خالفهم من أهل الكوفة(أبو موسى الحامض)، الذي ذهب إلى أن القافية ما لزم الشاعر تكراره في آخر البيت، و هذا التعريف إن بدا مليحا مختصرا إلا أنه لا يخرج عن كلام الخليل.(1)

و من الناس من جعل القافية آخر جزء من البيت، و ذهب آخرون إلى جعل البيت كله قافية، باعتبار أن النظم على وزن ما يقتضي عدم الخروج عنه إلى وزن آخر، كما أن من الناس من جعل القافية القصيدة كلها و ذلك من باب المجاز و الاتساع (1).

و يعلق (ابن رشيق) على التعاريف السابقة، إذ يذهب إلى أن القافية وفق ما سبق، " قد تكون مرة بعض كلمة، و مرة كلمة، و مرة كلمتين... و هو قول مضبوط، محقق يشهد بالعلم"(1).

و قد سميت القافية قافية "لأنها تقفو أثر كل بيت، و قال قوم: لأنها تقفوا أخواتها"(1). و الوجه الأول هو الصحيح، لأنه لو صح القول الأخير، لاستثنينا من ذلك قافية البيت الأول لأنها لم تتبع أي شيء(1).

و يذهب(أبو موسى الحامض) إلى القول بأن القافية سميت قافية " بمعنى مقفوة، مثل (ماء دافق)، بمعنى مدفوق، و عيشة راضية بمعنى مرضية، فكأن الشاعر يقفوها، أي يتبعها"(1).

أما (قدامة بن جعفر) فيرى أن القافية ليس لها ائتلاف مع غيرها، حيث يقول:" فأما من جهة ما هي قافية، فليس ذلك ذاتا يجب لها أن يكون لها به ائتلاف مع شيء آخر، إذا كانت هذه اللفظة إنما قيل فيها:

---

(1): ابن رشيق ،العمدة،الجزء الأول،ص ص/151،154.

إنها قافية من أجل مقطع البيت و آخره، و ليس أنها مقطع ذاتي لها، و إنما هو شيء عرض لها بسبب أنه لم يوجد بعدها لفظ من البيت غيرها، و ليس الترتيب و أن لا يوجد للشيء تال يتلوه، ذاتا قائمة فيه، فهذا هو السبب في أن لم يكن للقافية من جهة ما هي قافية تأليف مع غيرها"(1).

و لا يمكن أن ننفي إدراك القدامى ما تدل عليه القافية، و يتجلى ذلك في قول(قدامة بن جعفر):" فأما من جهة ما تدل عليه، فإن ذلك تأليف معنى إلى ما يأتلف معه، إلا أني نسبته في هذا الكتاب إلى القافية على سبيل التسمية، و إن أراد مريد أن ينسب ذلك إلى أنه تأليف معنى القافية إلى ما يأتلف معه لم أضايقه، فصار ما حدث من أقسام ائتلاف بعض هذه الأسباب إلى بعض أربعة؛ و هي: ائتلاف اللفظ مع المعنى، و ائتلاف اللفظ مع الوزن، و ائتلاف المعنى مع الوزن، و ائتلاف المعنى مع القافية"(2).

و لذلك نجد اهتماما كبيرا من طرف العروضيين و الدارسين والنقاد، في خصوص القافية و ما ينبغي أن تمتاز به.

و من نعوت القافية ،يجب أن تكون " عذبة الحرف، سلسة المخرج"(3)، ومن ثم فالقافية بما تمتاز به من صفات العذوبة و السلاسة مما يجب أن يكون في الأصوات، تجمع – القافية – بين الأداء و كيفياته، من خلال علاقتها بعملية النطق من جهة، و بين المتلقي من جهة أخرى، من خلال ما تلعبه من وظيفة تأثيرية، تراعي خصوصيات السمع و الوجدان، المحكومين بقوانين الجذب أو النفور.

و بذلك كان الاهتمام بالقافية في علاقاتها ببعض النواحي النفسية حاضرا في ذهن النقاد القدامى، و قد نوه بذلك (حازم القرطاجني)، إذ يقول: " فأما ما يجب اعتماده في وضع القوافي و تأصيلها فإن النظر في ذلك من أربع جهات: الجهة الأولى جهة التمكين؛ الثانية جهة صحة الوضع؛ الثالثة جهة كونها تامة أو غير تامة؛ الرابعة جهة اعتناء النفس بما وقع في النهاية لكونها مظنة اشتهار إلى الإحسان أو الإساءة ". ثم يضيف: " و لكون القافية يجب أن يتحفظ فيها من هذه الجهات الأربع قال بعض العرب لبنيه: طالبوا الرماح إنها قرون الخيل و أجيدوا القوافي إنها حوافر الشعر أي عليها جريانه و اطراده، و هي مواقفه فإن صحت ،استقامت جريته و حسنت مواقفه و نهاياته"(4).

و من خلال ما سبق يتضح أن القافية " لا تعد ضابط الإيقاع في البيت وحده، و لكنها تعد كذلك ضابط الإيقاع في القصيدة كلها، و عنصرا موحدا بين أجزاء الإيقاع فيها"(5).

---

(1): قدامة بن جعفر،نقد الشعر ،ص/25،26.
(2):م.ن ، ص/26.
(3): م.ن ،ص/51.
(4): حازم القرطاجني،منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص/271.
(5):أ.د.عثمان موافي،في نظرية الأدب،ص/93.

و لكون القافية أكثر المقاطع ترددا في نهاية الأبيات، و تعود مجددا بعد نفس المسافة، و بذلك فإنها من العناصر التي تحتل موقعا واضحا، يتكرر تقريبا بنفس الكيفية، و من ثم فإنها –القافية– تخلق نغما موسيقيا يسترعي اهتمام النفس و يقوي صلتها بالنص أو يضعفها.

و مما يجب" في القافية من جهة عناية النفس بما يقع فيها و تهار ما تتضمنه مما يحسن أو يقبح، فإنه يجب أن لا يوقع فيها إلى ما يكون له موقع من النفس بحب الغرض، و أن يتباعد بها عن المعاني المشنوءة و الألفاظ الكريهة و لاسيما ما يقبح من جهة و ما يتفاعل به، فإن ما يكره من ذلك إذا وقع في أثناء البيت جاء بعده ما يغطي عليه و يشغل النفس عن الالتفات إليه، و إذا جاء ذلك في القافية جاء في أشهر موضع و أشده تلبسا بعناية النفس و بقية النفس متفرغة لملاحظته و الاشتغال به و لم يعقها عنه شاغل"(1).

و بناء على الموقع الذي تحتله القافية باعتباره آخر ما يردد على سمع المتلقي، نجد نقادنا قد تفطنوا إلى ما يجب أن يولى من عناية للعبارة الواردة في ذلك الموقع، من خلال المواءمة بين دلالاتها و الغرض الذي تتعلق به، و المقام الذي ترد فيه، ذلك أنه" قد تكون للعبارة دلالة على أمر مكروه خارج عما جيء بها للدلالة عليه، إما باشتراك وقع في اللفظ، أو بعرف واستعمال حدث فيه و لو للعامة. فيجب أن يتحفظ من ذلك حيث تتهيأ تلك العبارة بنفسها أو مع ما يكتنف بها لأن يفهم منها بحسب الاشتراك الواقع فيها أو بحسب العرف والاستعمال أمر قبيح في حق ممدوح أو مندوب أو منسوب به أو نحو ذلك مما يكره في حقه القبح"(2).

و مما ترك استياء في نفس المتلقي، ما كان في قول الصاحب في عضد الدولة:

ضممت على أبناء ثغلب تاءها فتغلب ماكر الجديد أن تُغلب

فما كان من موقف عضد الدولة إلى أن قال للشاعر:" اتقى الله!". " و مما أكد القبح في هذه اللفظة التي هي قوله (تغلب) وقوعها قافية، فإنها مقطع الكلام و موضع تخلي السامع و تفرغه لتفقد ما مر على سمعه مما وقع فيها. فالسمع أقرب عهدا به، و هو أشد ا ساما فيه، و لو وردت اللفظة التي أنكرها عضد الدولة في أثناء البيت لكان الأمر فيها أسهل"(3).

و نظرا للأهمية الموسيقية و التعبيرية و التأثيرية التي تحققها القا ة، نجد العروضيين و الدارسين قد نظروا لها، و وضعوا لها تقسيمات اعتمادا على عدة اعتبارات : ها الحروف والحركات وكذا الاستعمال.

فالقافية ،حسب حروفها، نوعان:

1)**مقيدة:** و هي ما كان رويها حرفا صامتا ساكنا. فالوقف على الس ن، وعدم تحريك

---

(1): حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء، ص/275، 276.
(2):م.ن ، ص/150.
(3):م.ن ، ص/151.

الروي بحركة (فتحة، كسرة أو ضمة)، و كذلك عدم اتصال الروي بأي حرف من حروف المد و اللين أو هاء (ساكنة أو متحركة)، كل ذلك أكسب القافية صفة التقيد.

2)**مطلقة:** و هي بخلاف ما سبق من القافية المقيدة؛ إذ أن رويها يكون صامتا متحركا على اختلاف حركته من فتحة،أو كسرة أو ضمة. كما أنه قد يكون موصولا بحرف مد أو هاء ساكنة أو متحركة.

و تنقسم القوافي المطلقة إلى ستة أنواع: (1)

- مجردة من التأسيس و الردف موصولة بحرف لين.
- مجردة من التأسيس و الردف موصولة بهاء متحركة أو ساكنة.
- مردوفة موصولة بحرف لين، ألفا كانت أو ياء أو واو.
- مردوفة موصولة بهاء متحركة أو ساكنة.
- مؤسسة موصولة بحرف لين، ألفا كانت أو ياء أو واو.
- مؤسسة موصولة بهاء ساكنة أم متحركة.

و القوافي المقيدة ثلاثة أنواع كلها خالية من الوصل:

- مجردة من الردف و التأسيس.
- مردوفة بالألف أو الياء أو الواو.
- مؤسسة.

كما تنقسم القافية حسب حركاتها –ما يوجد من حركات بين حديها الساكنين– خمسة أنواع هي:

المتكاوس، المتراكب، المتدارك، المتواتر، و المترادف(2)

1)**المتكاوس:**" و هي القافية المنتهية بسكونين مفصولين بأربع حركات"(3). و قد سمي بذلك " للاضطراب و مخالفة المعتاد، و منه كاست الناقة إذا مشت على ثلاث قوائم، و ذلك غاية الاضطراب و البعد عن الاعتدال"(2).

2)**المتراكب:** :" و هي القافية المنتهية بسكونين مفصولين بثلاث حركات"(2). و قد سمي بذلك " لأن الحركات توالت فركب بعضها بعضا، و هذا دون المتكاوس لأن مجيء الشيء بعضه على أثر بعض دون الاضطراب"(2).

---

(1):ينظر عبد اللطيف شريف و د. زبير دراقي ،محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص/107، 108.
(2): الخطيب التبريزي ،الكافي في العروض و القوافي، ص/115.
(3):د. صلاح يوسف عبد القادر ،في العروض و الإيقاع الشعري، ص/138.

3)المتدارك: :" و هي القافية المنتهية بسكونين تفصل بينهما حركتان"(1). و قد سمي بذلك " لتوالي حرفين متحركين بين ساكنين...و التدارك دون التراكب، لأن الخيل و غيرها إذا جاءت متداركة كان أحسن من أن يركب بعضها بعضا"(2).

4)المتواتر: :" و هي القافية المنتهية بسكونين تفصل بينهما حركة واحدة"(3). و قد سمي بذلك " لأن المتحرك يليه الساكن، و ليس هناك من تتابع في الحركات ما في المتدارك و ما فوقه. يقال تواترت الإبل إذا جاء شيئا منها ثم انقطع، ثم جاء شيئا منها كذلك"(4).

5)المترادف: :" و هي القافية المنتهية بسكونين غير مفصولين "(3). أي هي التي التقى فيهما الساكنان، و انعدم بينهما أي متحرك. و قد سمي بذلك " لأن أحد الساكنين ردف الآخر"(4).

ونجد تقسيما اخر القافية باعتبار الاستعمال ،أي من حيث قلة أو كثرة استعمالها حيث تقسم، إلى ثلاث أنواع: "الذُّلُلُ،و النُفُرُ، و الحوشُ.

1)الذُّلُلُ: هو ما كثر على ألسن الشعراء مثل: الباء، التاء، و الدال، و الراء، و العين، و الميم، و الياء المتبوعة بألف الإطلاق، و النون من غير تشديد، و الفاء، و الجيم، و الحاء، و السين"(5).

و على أساس ذلك كان هناك ترتيب للقوافي ،باعتبار الجودة التي تخلقها طبيعة الأصوات و خصائصها النوعية،" فالقوافي النونية الجياد قليلة و التاء قريبة منها في الجودة و السهولة.

و الميم و اللام من أجود القوافي لسهولة مخارجهما و تليهما: الباء، والراء، و الدال، و الياء المتبوعة بألف الإطلاق، و ياء المتكلم، و الجيم، و الحاء، والسين، و الفاء، و القاف.

2)النُفُرُ: هو ما قل على ألسن الشعراء كـــ: الصاد، والزاي، و الضاد، والطاء، و الهاء الأصلية، و الواو.

3)الحوشُ: و هو ما كان مهجورا غثا في الاستعمال نحو: الثاء، الخاء، الذال، الشين، الظاء، و الغين"(6).

و من خلال ما سبق من تقسيمات للقافية، سنقوم بتحديد نوع القافية في كل مقطوعة، و تحديد نسب كل نوع، لنرى ما طغى على الإلياذة من قوافٍ،و كيف ساهمت هذه الخير ة في تشكيل إيقاعات الإلياذة.

---

(1):د. صلاح يوسف عبد القادر ،في العروض و الإيقاع الشعري، ص/138.
(2): الخطيب التبريزي ،الكافي في ال روض و القوافي، ص/115.
(3): د. صلاح يوسف عبد القادر ،في العروض و الإيقاع الشعري، ص/138.
(4): الخطيب التبريزي ،الكافي في العروض و القوافي، ص/115.
(5): ينظر عبد اللطيف شريف و د. زبير دراقي ،محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص/107، 108.
(6):م.ن ، ص/110، 111.

أولا:تحديد قوافي الإلياذة.

المقطوعة الأولى: [01-10]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـَاتْ - ـَاتْ - ـَاتْ - ـَاتْ - ـَاتْ - ـَاتْ - ـَاتْ - ـَاتْ - ـَاتْ - ـَاتْ]

المقطوعة الثانية: [11-20]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـَادِيْ - ـَاحِيْ - ـَضِيْ - ـَافِيْ - ـَاعِيْ - ـَائِيْ - ـَائِيْ - ـَاهِيْ - ـَائِيْ - ـَاشِيْ]

المقطوعة الثالثة: [21-30]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـَلْبِيْ - ـَرْبِيْ - ـَبَيْ - ـَغْبِيْ - ـَبِّيْ - ـُبِّيْ - ـَلْبِ - ـَبِّي - ـَرْبِ - ـَبِّيْ]

المقطوعة الرابعة: [31-40]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـُسْنَا - ـِلْمُنَىْ - ـَلْهَى - ـَهْنَنَاْ - ـَلْبِنَا - ـُؤْمِنَا - ـَدْيِنَاْ - ـِدُّنَا - ـِتْلَنَا - ـِلْفَنَا]

المقطوعة الخامسة: [41-50]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـَائِرْ - ـَاعِرْ - ـَأْمِرْ - ـَاكِرْ - ـَاذِرْ - ـَاحِرْ - ـَاتِرْ - ـَاهِرْ - ـَائِرْ - ـَائِرْ]

المقطوعة السادسة: [51-60]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـُثَّرَىْ - ـَهْقَرَىْ - ـَخْضَرَاْ - ـَذَّرَىْ - ـَشَّرَىْ - ـَلْوَرَىْ - ـَمْتَرَىْ - ـِلْعُرَىْ - ـَصْرَا - ـُؤْتَمَرَاْ]

المقطوعة السابعة: [61-70]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـَهْرَا - ـَمْرَا - ـِعْرَا - ـُرًّا - ـَخْرَا - ـِرًّا - ـَصْرَا - ـِرًّا - ـَذْرَى - ـَهْرَا]

المقطوعة الثامنة: [71-80]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـَرْحَاْ - ـَرْحَاْ - ـُصْحَاْ - ـَلْحَاْ - ـَوْحَىْ - ـُبْحَاْ - ـُمْحَىْ - ـَفْحَاْ - ـُرْحَاْ - ـَفْحَاْ]

المقطوعة التاسعة: [81-90]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـَامِضَهْ - ـَاْكِضَهْ - ـَائِضَهْ - ـَارِضَهْ - ـَائِضَهْ - ـَابِضَهْ - ـَابِضَهْ- ـَابِضَهْ- ـَابِضَهْ]

المقطوعة العاشرة: [91-100]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـيَقَهْ – ـيِقَهْ – ـيِقَهْ – ـيِقَهْ – ـيِقَهْ – ـيِقَهْ – ـيِقَهْ – ـيِقَهْ – ـيِقَهْ – ـيِقَهْ]

المقطوعة(11): [101-110]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـُونَاْ – ـِينَاْ – ـَونَاْ – ـِينَا – ـِينَاْ – ـِينَاْ – ـِينَا – ـِينَا – ـُونَاْ]

المقطوعة(12): [111-120]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـَابِيْ – ـَابِيْ – ـَابِيْ – ـَابِيْ – ـَابِيْ – ـَابِيْ – ـَابِيْ – ـَابِيْ – ـَابِيْ – ـَابِيْ]

المقطوعة(13): [121-130]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـِيْعَهْ] تكررت 10 مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(14): [131-140]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـُنْتَهَىْ – ـُشْتَهَىْ – ـُلْبَهَاْ – ـِلْمَهَاْ – ـَنْتَهَىْ – ـَفْلَهَاْ – ـِفْلَهَاْ – ـَانْلَهَاْ – ـَبَّهَاْ – ـَلَّهَاْ]

المقطوعة(15): [141-150]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـَلْأَدَبْ – ـِنْنَسَبْ – ـَطَّرَبْ – ـُلْصَبْ – ـِلْعَجَبْ – ـَلْمُحِبْ – ـَلْقِبَبْ – ـَلْعِنَبْ – ـَلْعَرَبْ – ـِلْتَهَبْ]

المقطوعة(16): [151-160]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـَفَفَاْ – ـُحْقَاْ – ـِلْفَاْ – ـَهْقَاْ – ـِرْنَاْ – ـَلْفَاْ – ـَغْفَاْ – ـَرْقَاْ – ـَرْقَاْ – ـَرْقَاْ]

المقطوعة(17): [161-170]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـِسِّيْ – ـُرْسِيْ – ـُرْسِيْ – ـَمْسِيْ – ـَفْسِيْ – ـِجْسِيْ – ـِنْسِيْ – ـُنْسِيْ – ـَرْسِيْ – ـُسِّيْ]

المقطوعة(18): [171-180]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـَالِيْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(19): [181-190]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـَادِيْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(20): [191-200]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـَامَ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(21): [201-210]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـَانَاْ] تكرر (09) مرات ما عدا المقطع الأخير فقد ورد همزة وصل عوض حرف مد [ـَأْنَا].

المقطوعة(22): [211-220]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـُوْمَاْ] مكرر(09) مرات بنفس الكيفية. ما عدا المقطع الأخير افقد جاء بالكسرة في أوله [ـِيْمَاْ] و أضيف فيه ردف مغاير تمثل في الياء.

المقطوعة(23): [221-230]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـِيَّهْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية. [ـِيْيَهْ]

المقطوعة(24): [231-240]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـِيْسَيْ] في البيت الأول و الأخير من المقطوعة.
و المقطع [ـُوْسَا] في الأبيات الثمانية المتبقية.

المقطوعة(25): [241-250]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـَيْنَاْ] في الأبيات (241، 242، 245، 246، 248، 249، 250)، وفي المقطع [ـُوْنَاْ] في البيتين (243، 247). و في المقطع [ـِنْنَاْ] في البيت (244).

المقطوعة(26): [251-260]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـِلْلَاْ – ـَضْلَاْ – ـَدْلَاْ – ـَضْلَاْ – ـُبْلَىْ – ـِلاَّ (ـِلْلَـاْ) – ـُبْلَاْ – ـُلاَّ (ـُلْلَاْ) – ـَحْلَاْ – ـَعْلَاْ]

المقطوعة(27): [261-270]:

وتمثلت القافية في المقا ، التالية: [ـَقْرَبِيْ – ـُرْطُبِيْ – ـَغْرِبِيْ – ـُطْرُبِيْ – ـُكْنُبِيْ – ـَلْأَبِيْ – ـَيِّبِيْ (ـَيْيِبِيْ) – ـُكْتُبِيْ – ـَذْهَبِيْ – ـِبَنِّيْ (ـِبَنْنِيْ)]

المقطوعة(28): [271-280]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـَأْظِرَهْ – ـَأْهِرَهْ – ـَأْهِرَهْ – ـَأْخِرَهْ – ـَأْثِرَهْ – ـَأْشِرَهْ – ـَأْثِرَهْ – ـَأْدِرَهْ – ـَأْصِرَهْ – ـَأْفِرَهْ].

المقطوعة(29): [281-290]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـَوْثَقَاْ – ـَشْرِفَاْ – ـُرْتَقَىْ – ـُوْرَقَاْ – ـِفْرَقَاْ – ـُعْشَقَاْ – ـَخْفَقَاْ – ـَسْبَقَاْ – ـُحْرَقَاْ – ـَدَّقَاْ (ـَدْدَقَاْ)].

المقطوعة(30): [291-300]:

وتمثلت القافية في المقطعين: [ـِيْعَهْ] في الأبيات (291، 292، 295، 296، 297، 298، 299، 300) و [ـُوْعَهْ] في البيتين (293، 294).

المقطوعة(31): [301-310]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـجِدْنَا – ـحَيْنَا – ـعْضِنَا – ـدْدُنَا – ـسِسْنَا – ـمَلْنَا – ـلْهَنَا – ـلِلْنَا – (ـلِّنَا) – ـوْعَنَا – ـلِبْنَا].

المقطوعة(32): [311-320]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـيْنْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(33): [321-330]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـاَفَا] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(34): [331-340]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـوُدْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(35): [341-350]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـاَمْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(36): [351-360]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـدِّمَا (ـدِمَا) – ـسُّمَا (ـسُمَا) – ـهُزَمَا – ـلِّمَا (ـلِّمَا) – ـلْحِمَى – ـدُمَى (ـدِمَى) – ـجْرِمَا – ـنَجْمَا – ـلْهِمَا – ـاَدَمَا].

المقطوعة(37): [361-370]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـيْرَا] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(38): [371-380]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـاَئِرْ(03) مرات)- ـاَصِرْ- ـاَزِرْ- ـاَدِرْ-ـاَوِرْ- ـاَخِرْ-ـاَضِرْ- ـاَسِرْ .].

المقطوعة(39): [381-390]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـاَطِمَهْ-ـاَصِمَهْ- ـاَئِمَهْ-ـاَسِمَهْ-ـاَطِمَهْ-ـاَلِمَهْ- ـاَلِمَهْ-ـاَغِمَهْ-ـاَثِمَهْ-ـاَئِمَهِ.].

المقطوعة(40): [391-400]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـاَلَا] مكرر بنفس الكيفية في كل الأبيات ما عدا البيت (394) فقد ورد بالألف المكسورة [ـاَلِى]

المقطوعة(41): [401-410]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـاَحْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(42): [411-420]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـاَلْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(43): [421-430]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـاَلِيْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(44): [431-440]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـَأْئِيْ] تكرر(10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(45): [441-450]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـُكْرَا-ـُمْرَا-ـَهْرَا-ـِكْرَى-ـِرًّا(ـِرْرَا)-ـِرًّا(ـِرْرَا)-ـُشْرَى-ـُغْرَى-ـَهْرَا-ـَذْرَى.]

المقطوعة(46): [451-460]:

وتمثلت القافية في المقطع : [ـَأْنْ] تكرر(10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(47): [461-470]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـِيْدَاْ] تكرر(10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(48): [471-480]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـَحْسِيْ] في الأبيات :(471، 473، 474، 477، 478). و في المقطع [ـِحْسِيْ] في الأبيات: (475، 480) .

و في المقطع [ـُحْسِيْ] في الأبيات: (472، 476، 479).

المقطوعة(49): [481-490]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـِيْدِيْ] في الأبيات :(481، 483، 485)

و [ـُوْدِيْ] في الأبيات :(482، 484، 486، 487، 488، 489، 490).

المقطوعة(50): [491-500]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـَأْمْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(51): [501-510]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـَهْرِيْ-ـَمْرِيْ-ـَكْرِيْ-ـِبْرِيْ-ـَمْرِيْ-ـُمْرِيْ-ـَمْرِيْ-ـِغْرِيْ-ـَجْرِيْ-ـَذْرِيْ.]

المقطوعة(52): [511-520]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـِيْنَاْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(53): [521-530]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـُرْنَاْ-ـَقْنَاْ-ـَمْنَاْ-ـَعْنَاْ-ـُكْنَاْ-ـَكْنَاْ-ـَعْنَاْ-ـُذْنَاْ-ـَرْنَا-ـَرْنَا.]

المقطوعة(54): [531-540]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـِيْدِيْ] في الأبيات: (532، 536، 540)

و [ـُوْدِيْ] في الأبيات: (531، 533، 534، 535، 537، 538، 539).

المقطوعة(55): [541-550]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـَامِهَاْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(56): [551-560]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـِيْرِيْ] في الأبيات: (551، 552، 556).

و المقطع [ـُوْرِيْ] في الأبيات: (535، 554، 555، 557، 558، 559، 560).

المقطوعة(57): [561-570]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـِيْلِيْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(58): [571-580]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـِيْنْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(59): [581-590]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـَاْدَاْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(60): [591-600]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـَطْبَنَاْ-ـِلْبِنَا-ـَدُّنَاْ(ـَدْدُنَاْ)-ـَلْجَنَىْ-ـَلْمُنَىْ-ـَنْأَنَاْ-ـُدْعِنَاْ-ـُؤْمِنَاْ-ـِلْهَنَاْ-ـَاْننَاْ.]

المقطوعة(61): [601-610]:

وتمثلت القافية في المقطع [ـِيْلَاْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(62): [611-620]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـَاْرَىْ] في الأبيات (611، 612، 613، 614، 615، 616، 619، 620).

و المقطع [ـَاْرَاْ] في البيت (618).

و المقطع [ـُوْرَاْ] في البيت (617).

المقطوعة(63): [621-630]:

وتمثلت القافية في المقطع : [ـَاْنْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(64): [631-640]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـَقْنَاْ-ـَضْنَاْ-ـَضْنَاْ-ـَعْنَاْ-ـَبْنَاْ-ـَتْنَاْ-ـَعْنَاْ-ـَرْنَاْ-ـِكْنَاْ-ـِمْنَاْ.]

المقطوعة(65): [641-650]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـَالِعَهْ-ـَاْطِعَهْ-ـَاْقِعَهْ-ـَاْمِعَهْ-ـَاْصِعَهْ-ـَاْشِعَهْ-ـَاْفِعَهْ-ـَاْرِعَهْ-ـَاْكِعَهْ-ـَاْلِعَهْ.]

المقطوعة(66): [651-660]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـاكْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(67): [661-670]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـالْيَهْ-ـانِيَهْ-ـالْيَهْ-ـاكِيَهْ-ـالْيَهْ-ـانِيَهْ-ـاقِيَهْ-ـاتِيَهْ-ـانِيَهْ-ـاقِيَهْ.]

المقطوعة(68): [671-680]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـطَهْرِيْ-ـرَصْرِيْ-ـحَمْرِيْ-ـكَبْرِيْ-ـنُصْرِيْ-ـحُورِيْ-ـزُنْرِيْ-ـنُكْرِيْ-ـعُصْرِيْ-ـكَبْرِيْ.]

المقطوعة(69): [681-690]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـنِنِيْ-ـنَنِيْ-ـنَنِيْ-ـلْنِيْ-ـنِنِيْ-ـنِنِيْ-ـبْنِيْ-ـنَنِيْ-ـتَنِيْ-ـنَنِيْ.]

المقطوعة(70): [691-700]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـايَا] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(71): [701-710]:

وتمثلت القافية في المقطع : [ـالَهْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(72): [711-720]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـيْلَهْ] في كل الأبيات ما عدا البيت (719) فقد جاء [ـوْلَهْ].

المقطوعة(73): [721-730]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـانَنَا-ـالْنَا-ـامِنَا-ـالْنَا-ـافِنَا-ـأسِنَا-ـأنِنَا-ـارِنَا-ـالْنَا-ـادِنَا.]

المقطوعة(74): [731-740]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـلْمَدَىْ-ـنَنْدَىْ-ـلْهُدَىْ-ـيْنَغَدَا-ـبْتَدَا-ـقْتَدَىْ-ـلْيَدَا-ـلْفِدَا-ـرْرَدَىْ-ـؤْدُدَا-]

المقطوعة(75): [741-750]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـيَّهْ (ـيْيَه)] تكرر (10)مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(76): [751-760]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـيْمَهْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(77): [761-770]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـمْمَهْ-ـرْمَهْ-ـمْمَهْ-ـمْمَهْ-ـلْمَهْ-ـحْمَهْ-ـقْمَهْ-ـزْمَهْ-ـمْمَهْ-ـمْمَهْ.]

المقطوعة(78): [771-780]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـَادِمِيْ-ـَأْثِمِيْ-ـَالِمِيْ-ـَاْعِمِيْ-ـَائِمِيْ-ـَائِمِيْ-ـَاْعِمِيْ-ـَائِمِيْ-ـَاْشِمِيْ-ـَالِمِيْ.]

المقطوعة(79): [781-790]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـَاْعِيْ] في البيت (781) و المقطع [ـَاْعَاْ] في بقية الأبيات.

المقطوعة(80): [791-800]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـَاْيَاْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(81): [801-810]:

وتمثلت القافية في المقطع : [ـَاْبَاْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(82): [811-820]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـَكْكِيْ-ـَتْكِيْ-ـَفْكِيْ-ـَكْكِيْ-ـُكِيْ-ـَحْكِيْ-ـَبْكِيْ-ـَحْكِيْ-ـَرْكِيْ-ـَرْكِيْ]

المقطوعة(83): [821-830]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـَاْفَهْ] مكرر بنفس الكيفية ما عدا في البيت (828) فقد جاء [ـَأْفَهْ] بهمزة وصل.

المقطوعة(84): [831-840]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـَاْلَاْ] مكرر بنفس الكيفية ما عدا في البيت 836 فقد ورد بألف مقصورة [ـَاْلَى].

المقطوعة(85): [841-850]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـِيْدَهْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(86): [851-860]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـِيَّهْ (ـِيْيَهْ)] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(87): [861-870]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـُسْسَمَاْ-ـُسْلِمَاْ-ـِذْرَمَىْ-ـُذِمَاْ-ـَرْيَمَاْ-ـَدْدُمَىْ-ـُجْرِمَاْ-ـَلْحِمَىْ-ـَعْدَمَاْ-ـَأْثَمَاْ.]

المقطوعة(88): [871-880]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـِلَهْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(89): [881-890]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـَاْلَهْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(90): [891-900]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـوْرْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(91): [901-910]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـأَمْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(92): [911-920]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـيَتَسِمْ-ـلِقَدَمْ-ـتَكَلَّمْ-ـلْحِكَمْ-ـتَتَمِّمْ-ـلْحَرَمْ-ـلْأَمَمْ-ـسْتَسْلَمْ-ـلْعَلَمْ-ـلْبَرَمْ.]

المقطوعة(93): [921-931]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـانْتِنَا-ـلْتِنَا-ـاعْتِنَا-ـادْتِنَا-ـلْتِنَا-ـادْتِنَا-ـلْتِنَا-ـلْمِتَا-ـلْتِنَا-ـابْتِنَا-ـلْتِنَا.]

المقطوعة(94): [932-941]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـأَتْ] في الأبيات (932، 933، 935، 536، 537، 539).

و المقطع [ـأَ] تاء مربوطة في الأبيات (934، 938، 940، 941).

المقطوعة(95): [942-951]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـأَرَهْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(96): [952-961]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـوْنِيْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(97): [962-971]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـكْرِيْ-ـخْرِيْ-ـنْرِيْ-ـكْرِيْ-ـمْرِيْ-ـمْرِيْ-ـطْرِيْ-ـحْرِيْ-ـخْرِيْ-ـخْرِيْ.]

المقطوعة(98): [972-981]:

وتمثلت القافية في المقاطع التالية: [ـحْلُوْ-ـتْلُوْ-ـصْلُوْ-ـحْلُوْ-ـقْلُوْ-ـنْلُوْ-ـتْلُوْ-ـعْلُوْ-ـخْلُوْ-ـتْلُوْ-].

المقطوعة(99): [982-991]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـلْدِيْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

المقطوعة(100): [992-1001]:

وتمثلت القافية في المقطع: [ـأَنْ] تكرر (10) مرات بنفس الكيفية.

ثانيا:تصنيف قوافي الإلياذة باعتبار الحروف والحركات.

-الجدول الأول:

	باعتبار الحروف (الروي)		باعتبار الحركات				
	مقيدة	مطلقة	المتكاوس	المتراكب	المتدارك	المتواتر	المترادف
م1	+						+
م2		+			+		
م3		+				+	
م4		+			+		
م5	+					+	
م6		+		+البيت الأخير	+		
م7		+				+	
م8		+				+	
م9		+			+		
م10		+				+	
م11		+				+	
م12		+				+	
م13		+				+	
م14		+		+البيت8	+		
م15	+					+	
م16		+				+	
م17		+				+	
م18		+				+	
م19		+				+	
م20	+						+
م21		+				+	
م22		+				+	
م23		+				+	
م24		+				+	
م25		+				+	
م26		+				+	
م27		+			+		
م28		+			+		

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

		+			+		29م
	+				+		30م
		+			+		31م
+						+	32م
	+				+		33م
+						+	34م
	+				+		35م
		+			+		36م
	+				+		37م
	+					+	38م
		+			+		39م
	+				+		40م
+						+	41م
+						+	42م
	+				+		43م
	+				+		44م
	+				+		45م
+						+	46م
	+				+		47م
	+				+		48م
	+				+		49م
+					+		50م
	+					+	51م
	+					+	52م
	+					+	53م
	+					+	54م
		+				+	55م
	+					+	56م
	+					+	57م
+					+		58م
	+					+	59م
		+				+	60م
	+					+	61م
	+					+	62م
+					+		63م
	+					+	64م
		+				+	65م
+					+		66م
		+				+	67م
		+				+	68م
	+					+	69م

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

م70	+					+	
م71	+					+	
م72	+					+	
م73	+				+		
م74	+			ب+(734)	+		
م75	+					+	
م76	+					+	
م77	+					+	
م78	+				+		
م79	+					+	
م80	+					+	
م81	+					+	
م82	+					+	
م83	+					+	
م84	+					+	
م85	+					+	
م86	+					+	
م87	+				+		
م88	+					+	
م89	+					+	
م90		+					+
م91		+					+
م92		+			+		
م93	+				+		
م94		+					+
م95	+					+	
م96	+					+	
م97	+					+	
م98	+					+	
م99	+					+	
م100		+					+

الجدول الثاني:

القوافي المطلقة المجردة من التأسيس و الردف موصولة بحرف لين		
حرف اللين/ الألف	الواو	الياء
م4 + م6 + م7 + م8 + م14 + م16 + م17 + م26 + م29 + م31 + م36 + م45 + م60 + م64 + م74 + م87.	م98	م3 + م27 + م48 + م51 + م68 + م69 + م82 + م97.

الجدول الثالث:

القوافي المطلقة المجردة من التأسيس و الردف موصولة بهاء			
هاء السكت	هاء مفتوحة	هاء مضمومة	هاء مكسورة
م23 + م75 + م77 + م86.	00	00	00

الجدول الرابع:

القوافي المردوفة الموصولة بحرف لين		
الموصولة بالألف	الموصولة بياء	الموصولة بواو
م (11) مردوفة بالياء (7) مرات و بالألف 3 مرات). م(21) مردوفة بالألف. م (22)مردوفة بالواو (09)مرات و مرة بالياء). م(24) مردوفة بالألف مرتين و بالواو 8 مرات). م(25) مردوفة بالياء (07) مرات و مرتين بالواو مع خلو البيت الرابع من الردف). م(33) مردوفة بالألف. م(35) (مردوفة بالألف). م(37) (مردوفة بالياء). م(40) (مردوفة بالألف). م(47) (مردوفة بالياء). م(52) (مردوفة بالياء). م(59) (مردوفة بالألف). م(61) (مردوفة بالياء). م(62) (بالألف 9 مرات و مرة بالواو). م(70) (مردوفة بالألف). م(79) (مردوفة بالألف). م(80) (مردوفة بالألف). م(81) (مردوفة بالألف). م(84) (مردوفة بالألف).	م(12) (مردوفة بالألف). م(18) (مردوفة بالألف). م(19) (مردوفة بالألف). م(43) (مردوفة بالألف). م(44) (مردوفة بالألف). م(49) (مردوفة بالياء 3 مرات و بالواو 7 مرات). م(54) (مردوفة بالواو 7 مرات و بالياء ثلاث مرات) م(56) (مردوفة بالياء 3 مرات و بالواو 7 مرات). م(57) (مردوفة بالياء). م(96) (مردوفة بالواو). م(99) (مردوفة بالألف).	00

الجدول الخامس:

القوافي المردوفة الموصولة بهاء			
بهاء ساكنة	بهاء مفتوحة	بهاء مضمومة	بهاء مكسورة
م(10) (مردوفة بالياء). م(13) (مردوفة بالياء) م(30) (بالياء 8 مرات و بالواو مرتين. م(71) (مردوفة بالألف). م(72) (مردوفة بالياء). م(76) (مردوفة بالياء). م(83) (مردوفة بالألف). م(85) (مردوفة بالياء). م(88) (مردوفة بالياء). م(89) (مردوفة بالألف).	م(55)	00	00

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الجدول السادس:

القوافي المؤسسة الموصولة بحرف لين		
الموصولة بالألف	الموصولة بالياء	الموصولة بالواو
م(73)+ م(93)	م(2) + م(78)	00

الجدول السابع:

القوافي المؤسسة الموصولة بهاء			
بهاء ساكنة	بهاء مفتوحة	بهاء مضمومة	بهاء مكسورة
م(9) + م(28) + م(39) + م(65) + م(67)	00	00	00

الجدول الثامن:

القوافي المقيدة			
المجردة من الردف و التأسيس	المردوفة		المؤسسة
	بالألف	بالياء	بالواو
م(15) + م(92)	م(1) + م (20) + م1(41) + م (42) + م(46) + م(50) + م(63) + م(66) + م(91) + م(94) + م(100)	م(32) + م(58)	م(34) + م(90)	م(5) + م(38)

الجدول التاسع:

باعتبار الاستعمال		
النَّلُّ	النُّفُرُ	الحوشُ
م(98)	م(9) + م(14)	00

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثالثا: أهم النتائج

*) أنواع القافية:

لقد تنوعت قافية الإلياذة باعتبار حرف الروي إلى: مطلقة و مقيدة. إذ كانت في واحد وثمانين(81) مقطوعة مطلقة أي: بنسبة (81%)، بينما كانت تسع عشرة (19) مقطوعة ذات قافية مقيدة: أي بنسبة (19%).

أولا: القوافي المطلقة.

و قد تنوعت القوافي المطلقة كما يلي:

01) القوافي المطلقة المجردة من التأسيس و الردف و الموصولة بحرف لين: لقد جاء هذا النوع في الإلياذة (25) مرة، و هي موزعة حسب حرف اللين، كما يلي:

- **ما كان حرف اللين فيها ألفا**: و قد وردت ست عشرة (16) مرة، أي 55بنسبة (16%)، و ذلك في المقطوعات: (م4 + م6 + م7 + م8 + م14 + م16 + م17 + م26 + م29 + م31 + م36 + م45 + م60 + م64 + م74 + م87).
- **ما كان موصولا بياء**: و قد وردت ثمان مرات (08)مرات، أي بنسبة (0.18‰)، و ذلك في المقطوعات: (م3 + م27 + م48 + م51 + م68 + م69 + م82 + م97).
- **ما كان موصولا بواو**: و قد وردت في مقطوعة واحدة (م98).

02) القوافي المجردة من التأسيس و الردف موصولة بهاء: و قد وردت أربع مقطوعات و هي: (م23 + م75 + م77 + م86)، حيث كانت الهاء هنا ساكنة، و قد انعدمت الهاء المتحركة (مفتوحة أو مضمومة أو مكسورة).

و عليه يصير عدد المقطوعات المجردة من الردف و التأسيس و الموصولة بحرف لين أو هاء ساكنة (29) مقطوعة، أي بنسبة (29 ‰).

03) القوافي المردوفة الموصولة بحرف لين: لقد تنوع حرف الردف بين ألف و واو و ياء، و على ذلك تم تصنيف هذا النوع من القوافي باعتبار حرف الوصل و الردف.

- **القوافي المردوفة الموصولة بالألف**: لقد شمل عدد هذا النوع من القافية تسع عشرة (19) مقطوعة، موزعة كما يلي:
  - مردوفة بالألف: (11) مقطوعة و 14 بيتا.
  - مردوفة بياء: (04)مقطوعات و 15 بيتا.
  - مردوفة بواو: (00) مقطوعة و 20 بيتا.
- **القوافي المردوفة الموصولة بياء**: و قد شملت عشرة (10) مقطوعات، تنوع الردف فيها كما يلي:

- مردوفة بالألف: (05)مقطوعات.

-مردوفة بياء: (02) مقطوعتان وتسع (9 0)أبيات.

-مردوفة بواو:01(01) مقطوعة واحدة و واحد وعشرون (21) بيتا.

القوافي المردوفة الموصولة بواو: (00) مقطوعة.

01) **القوافي المردوفة الموصولة بهاء**: لقد بلغ هذا النوع من القافية إحدى عشرة (11) مقطوعة، موزعة كما يلي:

- مردوفة موصولة بهاء ساكنة: 10 مقطوعات.
- مردوفة موصولة بهاء مفتوحة: مقطوعة واحدة.

و قد تنوع الردف في القوافي الموصولة بهاء ساكنة، كما يلي:

- مردوفة بالألف:ثلاث (03) مقطوعات.
- مردوفة بياء:ست (06) مقطوعات وثمانية (08) أبيات.
- مردوفة بواو: بيتان.
- و قد كانت المقطوعة الموصولة بهاء مفتوحة، مردوفة بألف.

05) القوافي المؤسسة الموصولة بحرف لين: لقد بلغ هذا النوع من القوافي أربع(04) مقطوعات، موزعة كما يلي:

- موصولة بالألف: (02) مقطوعتان.
- موصولة بياء: (02) مقطوعتان.
- موصولة بواو: (00) مقطوعة.

06) **القوافي المؤسسة الموصولة بهاء:** و قد بلغت خمس (05) مقطوعات، حيث كانت الهاء فيها ساكنة.

ثانيا: القوافي المقيدة:

كما سبقت الإشارة إلى أن القوافي المقيدة قد بلغت تسع عشرة(19) مقطوعة ، و هي موزعة كما يلي:

- مجردة من الردف و التأسيس: (02) مقطوعتان.
- مردوفة: و قد تنوع حرف الردف كما يلي:
  - مردوفة بالألف:إحدى عشرة (11) مقطوعة.
  - مردوفة بياء: (02) مقطوعتان..
  - مردوفة بواو: (02) مقطوعتان.
- مؤسسة: (02) مقطوعتان.

ثالثا: أنواع القافية باعتبار الحركات:

لقد توزعت قافية الإلياذة باعتبار الحركات كما يلي:

*المتراكب :ثلاثة (03) أبيات (ب1: 60، ب2: 138، ب3: 734)، أي بنسبة (0.03 %) من مجموع الأبيات.

*المتدارك: اثنتا وعشرون(22) مقطوعة بمجموع 217 بيتا، أي بنسبة (21.76%) من مجموع الأبيات.

*المتواتر: ثلاث وستون (63) مقطوعة بمجموع (630) بيتا، أي بنسبة (62.93%) من مجموع الأبيات.

*المترادف:خمس عشرة (15) مقطوعة بمجموع (151) بيتا، أي بنسبة (15.08%) من مجموع الأبيات.

رابعا: أنواع القافية باعتبار الاستعمال:

لقد توزعت القوافي باعتبار الاستعمال؛ أي باعتبار ما يكثر أو يقل في نظم الشعراء من قواف، كما يأتي:

-**النَّلُ:** ثمان وتسعون (98) مقطوعة.

-**النَّفَرُ:** مقطوعتان(02) (م9 + م14).

-**الحوشُ:** (00) مقطوعة.

خامسا :الروي.

لقد تنوع الرَّويُّ في الإلياذة ،فكان:

01)النون:(17)مقطوعة،(م4+م11+م21+م25+م31+م32+م46+م52+م53+م58+م60+م63+م64+م69+م73+م93+م100).

02)الراء:(15)مقطوعة.(م3+م5+م6+م7+م28+م37+م38+م45+م51+م56+62+م68+م90+م95+م97).

03)الميم:(13)مقطوعة.(م20+م22+م35+م36+م39+م50+م55+م76+م77+م78+87+م91+م92).

03)اللام:(13)مقطوعة(م18+م26+م40+م42+م43+م57+م61+م71+م72+م84+م88+م89+م98).

04)الدال: (09) مقطوعات (م19+م34+م47+م49+م54+م59+م74+م85+م99).

05)الباء: (06)مقطوعات (م3+م12+م15+م27+م81+م96).

06)الياء: (06) مقطوعات (م23+م67+م70+م75+م80+م86).

07)العين: (04)مقطوعات (م13+م30+م65+م79).

07)الفاء: (03) مقطوعات (م16+م33+م83).

07)السين: (03) مقطوعات (م17+م24+م48).

08)التاء: (02) مقطوعتان (م01+م94).

08)الحاء: (02) مقطوعتان (م08+م41).

08)القاف: (02) مقطوعتان (م10+م29).

08)الكاف: (02) مقطوعتان (م66+م82).

09)الضاد: (01) مقطوعة واحدة (م09).

09)الهاء: (01) مقطوعة واحدة (م14).

09)الهمزة: (01) مقطوعة واحدة(م44).

سادسا: التصريع والتقفية:

لقد وردت ظاهرة **التصريع** في الإلياذة(37) مرة،وتجلت في المقطوعات:

(م1+م2+م4+م6+م9+م14+م15+م20+م27+م28+م29+م31+م32+م34+م36+م39+م42+م46+م50+م55+م58+م60+م63+م65+م66+م67+م68+م73+م74+م78+م87+م90+م91+م92+م93+م94+م100).

أما ظاهرة **التقفية** فقد تجلت في المقطوعات:

(م3+م5+م7+م8+م10+م11+م12+م13+م16+م17+م18+م19+م21+م22+م23+م24+م25+م30+م33+م35+م37+م38+م40+م41+م43+م44+م45+م47+م48+م49+م51+م52+م53+م54+م56+م57+م59+م61+م62+م64+م69+م70+م71+م72+م75+م76+م77+م79+م80+م81+م82+م83+م84+م85+م86+م88+م89+م95+م96+م97+م98+م99).

و قد تكررت (62) مرة ،بينما خلت المقطوعة السادسة والعشرون(26) من التصريع و التقفية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

رابعا:تحليل النتائج

أولا :ما يتعلق بالقوافي والرّويّ

من خلال النسب السابقة نلاحظ طغيان القوافي المطلقة، إذ بلغت(81%)، جسدتها إحدى وثمانون(81) مقطوعة، و بذلك خرجت الحركة الإيقاعية من سمة التقيد إلى نوع من الامتداد في مسار عمودي نحو الأعلى، أو في مسار أفقي في نغمات هابطة على اختلاف درجتها بين الطول المجسد بالكسرة الطويلة، و بين القصر المجسد بهاء السكت.

" و من الملاحظ على الوصل أنه قرين الروي غير المقيد: لأن تقييد الروي معناه الصمت عنده؛ و من ثم فإن إطلاق الروي جريان به إلى الوصل..."(1).

و قد جسدت حروف المد إيقاعا يشد الانتباه، فكانت بذلك مواطن تكثيف إيقاعي، تضاف إلى إيقاع الروي (الحرف الذي قبلها). و من ثم فإن تلك المصوتات تأخذ سمة حرف الروي من ترقيق أو تفخيم. يقول الشاعر:

أما طوقتنا سلاسلـــــه فطوق تاريخنا الأعصرا؟؟

و كم فوقه انتظمت قمم فهل كان يعقد مؤتمـــرا؟؟(2)

فالفتحة الطويلة في كل من "الأعصرا" و "مؤتمرا"، قد كانت مفخمة، و ذلك لكونها مسبوقة بروي مفخم مفتوح، فالراء بالرغم من كونها صوتا مرققا إلا أنه قد يفخم.

كما تأخذ المصوتات صفة الترقيق بفعل ما يمتاز به حرف الروي من ذلك.

يقول الشاعر:

جزائر أنت عروس الدنـــا و منك استمد الصباح السنا

و أنت الجنان الذي وعدوا و إن شغلونا بطيب المنـــى!(3)

و قد أشار (سيبويه) إلى دور حروف المد، و ما تخلقه من إيقاعات، حينما ربط الشعر ببعض الوظائف ،منها الغناء و الترنم. و ذلك ما ذهب إليه في قوله" و إنما ألحقوا هذه المدة في حروف الروي لأن الشعر وضع للغناء و الترنم به"(4).

و إذا كان الوصل يسهم في ترنيم الحركة الإيقاعية، بسبب أنواع المصوتات من جهة، و ما يمتاز به الروي من خصائص صوتية نوعية من جهة أخرى، فإن هذه الأخيرة بما تمتاز به من صفات متعددة ،يجعل خصائصها تبرز بوضوح في النهاية. فالوصل" يعتمد على أصوات يتأتى لها قوة إسماع إيقاعي و رنين يجعل النهاية قمة التركيز الإيقاعي للبيت"(5).

---

(1): أحمد كشك ،القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ،القاهرة، 2004م ،ص/64، 65

(2):مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص/46.

(3): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص/43.

(4):أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر،كتاب سيبويه،تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون،الجزء الرابع،ط(1)،دار الجيل، بيروت،(دت)،ص/206.

(5): د. أحمد كشك ،القافية تاج الإيقاع الشعري، ص/66.

و إذا لاحظنا توزيع الروي في الإلياذة، فإننا نجد اختلافا في النسب؛ جعلت حروفا تحتل الصدارة، و تتكرر بنسبة كبيرة. و منها ما قلَّ، و ورد مرَّة، أو مرَّتين فقط، لتكون بذلك سيطرة خصائص صوتية دون الأخرى، مما يلون إيقاعات الإلياذة بسمات إضافية تتآزر و ما تخلقه المصوتات من إيقاعات.

فلقد احتلت النون المرتبة الأولى بنسبة (17%)، من خلال ورودها في سبع عشرة(17) مقطوعة. وتتواتر النون في الورود على مسافات مختلفة، فأحيانا تتوالى في مقطوعات كما هو الشأن بالنسبة للمقطوعات: (31)، (32) و (52)، (53) و (63)، (64). و أحيانا تقصر المسافة لتعود النون للبروز من جديد ،كما هو الحال في المقطوعات: (4)، (11)، (21)، (25)، و (46)، (52)،و (53) ، (58)، و(60)، (63)، و (64)، (69)، و (93)، و(100).

و تطول المسافة أحيانا أخرى لتصل إلى عشرين (20) مقطوعة، يتم فيها غياب النون لتكون فيها السيطرة لبعض الصوائت الأخرى، كما هو الحال في المقطوعتين: (73)، و (93).

و تأتي الراء في المرتبة الثانية بنسبة (15%)، إذ وردت في خمس عشرة (15) مقطوعة. و تتوالى الراء في بعض المقطوعات ثلاث مرات، كما هو الحال في المقطوعات (5، 6، 7)، ومرتين متتاليتين، و ذلك في المقطوعتين (37، و 38)، ثم تتراوح المسافة بين الطول و القصر لتصل إلى حد أدنى قدره مقطوعة، كما في المقطوعات (3، 5) و (95، 97)، و متوسطة في بعض منها، كما هو الشأن في المقطوعات (45، 51، 56، و 62، 68، و 90، 95) لتصل إلى حد أدنى قدره(22) مقطوعة و ذلك في المقطوعتين (68، 90)..

و تحتل كل من اللام و الميم المرتبة الثالثة بنسبة متساوية قدرت بـــ (13%) لكلتيهما.

و قد وردت اللام وفق نظام ثنائي ثلاث مرات، و ذلك في المقطوعات (42، 43)، و (71، 72)، و (88، 89) و تتراوح مسافة غياب اللام بين القصر لتصل إلى مقطوعتين كما هو الحال في المقطوعتين: (40، 42)، أو أربع مقطوعات كما في المقطوعتين (84، 88)، و (57، 61)، لتصل المسافة بين المقطوعات حدها الأقصى و هو أربع عشرة (14) مقطوعة و ذلك في كل من المقطوعات (26، 40)، و (43، 57).

و إذا نظرنا إلى الميم مثيلة اللام في المرتبة الثانية، فإننا نجدها في تواليها جمعت بين الميزة الثنائية و الثلاثية في تتابع المقطوعات. فقد وردت الميم في نظام ثنائي مرتين و ذلك في المقطوعات (35، 36)، و (91، 92)، و في نظام ثلاثي مرة واحدة و ذلك في المقطوعات (76، 77، 78).

كما أن الحد الأدنى لغياب الميم هو مقطوعة واحدة، لتعود بعدها الميم للظهور، و يتجلى ذلك في المقطوعتين (20، 22). لتصل المسافة الفاصلة بين المقطوعات حدا وسطا يكاد يساوي الحد الأقصى في اللام، و هو أربع عشرة(14) مقطوعة، بينما يصل هذا الأخير إلى (21) مقطوعة كما هو الحال في المقطوعتين(55، 76).

و تحتل الدال المرتبة الخامسة بنسبة (9%) من خلال تواردها في تسع (9) مقطوعات و تختلف المسافة الفاصلة بين المقطوعات، لتصل إلى حد أدنى مقدر بمقطوعتين و ذلك في المقطوعتين: (47،

49)، لتصل على حد أقصى يقدر بـــ: خمس عشرة (15) مقطوعة و ذلك في المقطوعات (19، 34)، و (59، 74).

و تتساوى نسب الباء و الياء، إذ تقدر بـــ: (6%)، و تحتلان بذلك المرتبة السادسة.

و تصل المسافة بين المقطوعات التي تغيب فيها الباء لتعود للظهور من جديد إلى حد أدنى محدد بثلاث مقطوعات، و يتضح ذلك من خلال المقطوعتين (15 و 18)، تختفي الباء مسافة أقصاها (54) مقطوعة، و يتجلى ذلك من خلال المقطوعتين (27، 81).

وتصل المسافة في الياء أدناها ثلاث مقطوعات، و يتجلى ذلك من خلال المقطوعتين (67، 70). وعليه تتساوى المسافة الدنيا في كل من الباء والياء.

و تقل المسافة القصوى عن سابقتها في الباء، لتصل أربع وأربعين(44) مقطوعة، ليتم بعدها ظهور الياء. و يتضح ذلك من خلال المقطوعتين (23، 67)، ليتم بعدها توارد الياء في صورة تكرارية شبه منتظمة تحكمها خمس مقطوعات أو ست، و ذلك ما تجسده المقطوعات (70، 75، 80، 86).

و تأتي العين في الرتبة الثامنة بنسبة تقدر ب (4%). و تصل المسافة الدنيا أربع عشرة(14) مقطوعة، و يتضح ذلك من خلال المقطوعتين (65، 79)، لتمتد تلك المسافة إلى حد أقصى محدد بـــ:خمس وثلاثين (35) مقطوعة، و تمثله المقطوعتان (30، 65).

و تحتل كل من الفاء و السين الرتبة التاسعة بنسبة متساوية تقدر ب(3%) لكل منهما.

و تبلغ المسافة الدنيا بين المقطوعات سبع عشرة(17) مقطوعة في حرف الفاء و ذلك في المقطوعتين (16، 33)، بينما تقل في السين لتمثل أربع مقطوعات، و يتضح ذلك من خلال المقطوعتين (17، 21).

و تمتد المسافة الفاصلة بين المقطوعات لتصل إلى حد أقصى في حرف الفاء، مقدرة بـــ:خمسين (50) مقطوعة، و يتجلى ذلك في المقطوعتين (33، 83) . بينما تتقلص المسافة القصوى في السين لتصل إلى أربع عشرة (14) مقطوعة، و هو ما مثلته المقطوعتان (24، 48).

و تحتل كل من التاء و الحاء و القاف و الكاف الرتبة الحادية عشرة(11)، بنسبة متساوية مقدرة بـــ:(2%) لكل حرف.

و تطول المسافة في حرف التاء الذي يظهر في المقطوعة الأولى من الإلياذة، ثم يختفي بعد ذلك ليعود للظهور في المقطوعة الرابعة والتسعين(94).

لتقل تلك المسافة في حرف الحاء، حيث تقدر بـــ:ثلاث وثلاثين(33) مقطوعة. إذ يظهر حرف الحاء في المقطوعة رقم (08) ثم يختفي ليظهر بعدها في المقطوعة رقم(41).

و تقل المسافة عن سابقتها في حرف القاف، لتتقلص إلى تسع عشرة (19) مقطوعة، و ذلك ما تمثله المقطوعتان (10، 29).

و تتقلص تلك المسافة أكثر في حرف الكاف، لتصل إلى ست عشرة (16) مقطوعة، ممثلة بالمقطوعتين (66، 82).

و تحتل كل من الضاد و الهاء و الهمزة على الترتيب المرتبة الخامسة عشرة(15) بنسب متساوية مقدرة بـ (1%) لكل منها، حيث تظهر الضاد في المقطوعة رقم (09)، ثم تليها الهاء في المقطوعة رقم (14)، و أخيرا الهمزة في المقطوعة رقم (44).

ولعلنا نلاحظ أن نسب روي الهاء ،قد ورد مرة واحدة ،على خلاف ما أورده أ.(خليفة بوجادي) من أن الهاء قد وردت ،رويا مرتين.(1)

حيث عد روي المقطوعة الخامسة والخمسين(55) هاء.ويتجلى ذلك في قول (مفدي زكرياء):

وقالمة تزهو بحمامـــها يهدهـــد معسول أحلامهـــا(2)

ولعل هذا الأمر، يخالف رأي العروضيين وكذا اللغويين، في نظرتهم لما يصلح رويا،من الحروف.فهاء الضمير لا تكون رويا إذا تحرك ما قبلها ،وتصلح إذا سكن ما قبلها .(3)

و بناء على ما سبق فقد بنيت قوافي الإلياذة على سبعة عشر حرفا ،من حروف الأبجدية العربية ،أو ما تعرف بحروف المعجم، و نوضح ما سبق في الجدول التالي:

حرف الروي	ن	ر	ل	م	د	ب	ي	ع	ف	س	ت	ح	ق	ك	ض	هـ	ء
عدد المقطوعات	17	15	13	13	09	06	06	04	03	03	02	02	02	02	01	01	01

و مما سبق نلاحظ أن الأصوات المساهمة في تلوين إيقاعات الإلياذة، قد توزعت نسبها بين عالية و متوسطة و قليلة (نادرة).

إذ شكلت كل من النون و الراء واللام و الميم نسبة كبيرة،و شكلت الدال و الباء و الياء و العين نسبة متوسطة، بينما مثلت الفاء والسين، و التاء، و الحاء، و القاف، و الكاف، و الضاد، و الهاء، و الهمزة نسبة قليلة.

---

(1):الثابت اللساني في إلياذة الجزائر بين المنظور الوظيفي والاتجاه الأسلوبي،دار هومة للطبع ،العلمة، 2001 م،ص/ 15.

(2)مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص/105.

(3) يراجع:أبو الفتح عثمان بن جني،الخصائص ،تحقيق د.عبد الحميد هنداوي الجزء الأول ،ط(02)، دار الكتب العلمية ،بيروت، لبنان،2003م-1424ه ،ص/405 .وكذلك الخطيب التبريزي ،كتاب الكافي في العروض والقوافي ،شرح وتعليق د.محمد أحمد قاسم،المكتبة العصرية للطباعة والنشر،بيروت،1425ه.-2004م.ص/ 119.وأيضا: د. أحمد كشك ،القافية تاج الإيقاع الشعري،دار غريب للطباعة والنشر،القاهرة،2004م،ص /51.

كما جمعت الأصوات السابقة بين صفتي الجهر والهمس، حيث تواترت في حركة متتالية الأصوات المجهورة، إذ بلغت ثمانية أصوات دون انقطاع لصفة الجهر (ن، ر، ل، م، د، ب، ي، ع)؛ لتأتي بعد ذلك الأصوات المهموسة حيث بلغت ستة أصوات (ف، س، ت، ح، ق، ك)، ليظهر صوت مجهور من جديد و هو الضاد، و تستمر بعده الأصوات المهموسة (الهاء و الهمزة). و من ثم فقد تساوت تقريبا الأصوات المجهورة في نسبة تواردها و الأصوات المهموسة. إذ بلغت الأولى تسعة أصوات، و الثانية ثمانية أصوات.

و عليه فإن "الصوت المنطوق للنص يعطي أبعادا دلالية أعمق من خلال المؤثرات النوعية الدالة في النص الشعري"(1).

و إذا كانت جمالية الإيقاع قد تطرح إشكالية الصوت المنطوق؛ هل ينظر إليه في علاقته بالناص (المرسل) أو المتلقي (المرسل إليه)، أو الخطاب الشعري في حد ذاته. و بذلك يمكن القول أن الخطاب الشعري هو الوثيقة المشتركة بين المرسل و المرسل إليه، و عليه فإن جماليات الإيقاع تكمن في النص ذاته. ذلك أن الشاعر كاتب؛ فهو قارئ و مستمع في ذات الوقت، كما أن المتلقي، فهو مستمع و قارئ في الوقت نفسه كذلك. و من ثم فقد اشترك كل من الشاعر و المتلقي في فعل القراءة، و التي لا تنفصل عن الوثيقة المشتركة بينهما، و هي الخطاب الشعري.

كما يمكن أن نعتبر الصوت المنطوق هنا "صوتا قصديا أي مقيدا و مرتبطا بإلقاء نص معين مكتوب هو النص الشعري. و ليس الصوت هنا تلقائيا يردد أصواتا عشوائية دون قصدية أو غير مرتبطة بنص. و من ثم تكمن الجماليات إلى حد كبير في النص الشعري ذاته و ترتبط به. لأن المرسل في هذه الحالة ما هو إلا ناطق لهذا النص مقيد بوقفاته و سكناته و حركاته و وصله و فصله و بدايته و نهايته وفق كتابته"(2).

كما أن الأصوات الأربعة السابقة (ن، ر، ل، م) قد جمعت بين صفة الذلاقة، " و الحروف الذلقة سميت ذلقا لأن الذلاقة في المنطق إنما هي بطرف أسلة اللسان، و تنطق من طرف اللسان بينه و بين الثنايا العليا"(3).

---

(1)د. مراد عبد الرحمن مبروك ،من الصوت إلى النص، ص/140، 141.

(2)م.ن ، ص/143.

(3)د. محمد أبو الفرج ،المعاجم اللغوية في ضوء دراسات علم اللغة الحديث،ط(1)، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ،بيروت، 1966م ، ص/65، 66.وينظر:أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي،كتاب العين،تحقيق د.مهدي المخزومي،ود.ابراهيم السمرائي،الجزء الأول،منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ،بيروت،لبنان1998م،ص/51.

فقد كانت النون صوتا لثويا، أنفيا، مجهورا مرققا(1)، و اللام صوتا لثويا جانبيا مجهورا مرققا، صوتا لثويا ترديديا مجهورا مرققا، و الميم(2) صوتا شفويا أنفيا مجهورا مرققا، و بذلك لم يكن كل صوت مما سبق انفجاريا و لا احتكاكيا؛ بمعنى لا شديدا و لا رخوا(3).

و ذلك ما أشار إليه الدكتور (إبراهيم أنيس) ، كما عدها " أكثر الصوامت وضوحا، و أقرب إلى طبيعة أصوات اللين، لأن فيها من صفات الأولى، وجود بعض الحوائل و العوارض، و فيها من صفات الثانية عدم إصدارها للحفيف، و أنها أكثر وضوحا في السمع"(4).

و من مثال القوافي النونية التي تجلت فيها الخصائص السابقة، قول الشاعر:

جزائر أنت عروس الدنـــا و منك استمد الصباح السنا

و أنت الجنان الذي وعدوا و إن شغلونا بطيب المنـــى!(5)

فقد شكلت صوت النون بوضوح و رنينه، و كذلك من خلال تواردة ثمان مرات في حشو الأبيات. كل ذلك شكل إيقاعات مرمية بوضوح المقصد و التأكيد على فكرة جمال الجزائر، ذلك الجمال الذي أكد الشاعر من خلاله تمسك الشعب الجزائري به، لأن فيه هويته و كيانه، و إن حاول الأعداء شغله عن وطنه بطيب الأماني.

و يتحقق الائتلاف في القوافي أيضا. إذ يقول الشاعر:

هي الأرض... أرض الجزائر... مهما غوت، و صبت... أبدا... لن تخونا(6)

فالنون بما امتازت به من جهر، قد كانت دلالة على صوت الجزائر و شعبها، و على موقفها المعلن عبر الأرجاء، و المنطلق في رحاب السماء؛ إنه منطق حفظ العهد و الوفاء و عدم الخيانة لشعبها الذي تضرع بطينها الزكية، و احتملت وطأة قدميه فوق تربتها الندية.

إن ذلك الموقف المجهر به، قد جسدته الدلالة اللغوية لبعض الألفاظ مثل: مهما – أبدا – لن تخونا. كما ساهمت في تعزيز ذلك التواؤم بعض الظواهر الأسلوبية منها التكرار في قوله هي الأرض... أرض الجزائر.

و قد استعمل الشاعر النون رويا على أشكال إعرابية مختلفة منها قوله:

دعوا ماسينيسا يردد صدانا ذروه يخلد زكي دمانا(7)

---

(1): د. حسام البهنساوي ،علم الأصوات، ص/71، 72.

(2):م.ن ، ص/63.

(3): د. نور الهدى لوشن ،مباحث في علم اللغة و مناهج البحث اللغوي، ص/118، 119.

(4): إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية،المكتبة الأنجلو مصرية،بيروت،1979م،ص/27.

(5):مفدي زكرياء،إلياذة الجزائر، ص/43.

(6):م.ن ، ص/53.

(7):م.ن ، ص/64.

و قوله:

وهبنا العروبة جنسا و دينا و إنا بما قد وهبنا رضينا(1)

و قوله:

سل ابن علياس عن ذكرانا و قلعة حماد عن مجدنا

يجبك ابن حمديس في الخالدين و يصنع قوافيه من وحينا

و تنبئك عائشة كيف كانت ترق و تقسو على بعضنا(2)

" فالنون في هذه الأبيات تحتل وظيفة المضاف إليه إعرابيا، أما من الناحية الأسلوبية فهو دلالة إشراك الشاعر –و هو المتكلم– ،سامعيه ،– وهم المتلقون– في حدث الكلام و هو إشعار أيضا بوحدته معهم، و وحدتهم معه، و هو غرض أسلوبي يتوخى المتكلم بيانه"(3).

و يضاف إلى ما سبق، فإن الشكل السالف الذي وردت عليه النون (مضاف إليه)، لا يقف عند حدود إشراك السامعين، و الحرص على تحقيق تفاعل وجداني بينهم و بين الشاعر و بذلك توطيد الصلة بينه و بينهم. بل كان الشاعر اللسان الناطق باسم الشعب الجزائري، يعبر عن آلامه و آماله، و يذود عن قضية وطنه التي هي قضية مجتمعه، فجرد نفسه من أناها، ليعبر عن الأنا الجمعي على مستويين؛ مستوى المتكلم، و مستوى المتلقي.

و بذلك فقد حققت القافية وظيفة من وظائف الشعر و هي الغيرية بدل الأنانية فيه، "فالأديب الأناني يرى منظرا في العالم فتثور نفسه بالعواطف و الأفكار و تطلب التعبير لا لشيء مجرد الخلاص العاطفي و الفكري و التنفيس عن العاطفة و الفكر. و الأديب الغيري أو المنفعي قد يعاني نفس العواطف و الأفكار، و لكنه حين يأخذ قلمه يكون قد وضع أمام عينيه غاية منفعية و لذلك يناقش و يشرح، و في كل ذلك يؤدي منفعة ما إلى ذوق القراء و عقلهم. و أما كونه ينفس بهذا عن نفسه فمسألة ثانوية"(4).

و قد ترتبط القافية في وظيفتها النحوية ببعض الأغراض الأسلوبية، كما ترتبط بنوع مكونات الجملة، و ما تحمله تلك المكونات من دلالات ،تتفق و الحركة الإيقاعية للخطاب الشعري.

من ذلك قول الشاعر:

تبارك واديك صومام إنا حفظنا عهودك أيان ثرنا

أصومام باسمك صمم شعب سياسة ثورته، فانطلقنا

و جلجل صوتك بين الجبال يبارك وحدتنا فالتحمنا(5)

---

(1):مفدي زكرياء ،إلياذة الجزائر، ص/70.

(2):م.ن ، ص/77.

(3): خليفة بوجادي ،الثابت اللساني في إلياذة الجزائر، ص/18.

(4): أحمد أمين ،النقد الأدبي،الجزء الأول،ط(3)،مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ،القاهرة،مكتبة النهضة المصرية للتوزيع،1963م، ص/65.

(5): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص/103.

وكذا قوله:

أتى أمرنا صارخا فانطلقنا و لذنا بوحدتنا، فانعتقنـــا

و فاوضنا القوم في أمرنا و أمر سيادتنا... فرفضنا(1)

و قد جاءت هذه المقطوعة كلها مجسدة لحركية ساهمت في خلقها طبيعة الكلمات الأخيرة من الأبيات، و التي تمثلت كلها في أفعال ماضية (انعتقنا، فرفضنا، فاعترضنا، اقترعنا، فانتخبنا، فثبتنا، انخدعنا، فانتصرنا، فضحكنا، فهمنا).

فقد دلت النون بهذه الوظيفة الإعرابية الجديدة، و هي الفاعل على" الفخر و بيان التوحد و الاشتراك في الحدث"(2).

كما أن الأفعال المستعملة في الأبيات السابقة (ثرنا، انطلقنا، التحمنا، انعتقنا، رفضنا...) كلها توحي بدينامية الوحدة، من خلال ما أفادته من دلالات توحي بأحداث التغيير الناجم عن صنيع أو موقف. و مما ساهم في تجسيد تلك الدينامية، الجهر بتلك الأحداث و المواقف لكل من شكك في عزيمة و إرادة و نوايا الشعب الجزائري، فكانت بذلك النون بما حملته من خصوصيات الجهر مدعمة لتلك الحدثية المعلن عنها، و التي وجدت صدى واسعا في أوساط الشعب الجزائري، فلم تكن بذلك مواقف متلونة بل ثابتة و ممتدة الفعالية، امتداد الزمان. و من ثم فقد واءمت البنية الإيقاعية تلك الدلالات من خلال الحركة الإيقاعية المتصاعدة نحو الأعلى، و المجسدة عبر مصوتات تمثلت في الفتحة الطويلة.

كما أن تلك الحدثية المستمرة، و الموحية بالتوحد و الإتحاد، و التي أثمرت فعالياتها من خلال إيجابيات التحقق على مستوى الحدث، قد ساهمت أيضا في تجسيده بعض الصوائت خاصة الفتحة القصيرة، فمثلا قوله (انطلقنا، التحمنا، انعتقنا، رفضنا...). إذ نلاحظ توالي صائتين يوحيان بدينامية الخطاب الشعري، ثم يأتي بعدها سكون لبرهة من الزمن، ليخرج بذلك السكون من عدميته إلى حركة خفيفة من الحركة الملحوظة، ليكون بذلك تجميعا لقوى النفس، و استئنافا، و انطلاقة من جديد، تمتد عبر مسار علوي و مجسدة بذلك التخلص من حدثية محتكمة إلى مرجعية فكرية مؤمنة بأساليب الخداع و النوايا الخبيثة للاستعمار، أو فكر متردد في اتخاذ بعض المواقف لأسباب أفرزتها الظروف السياسية و الاجتماعية، لتجسد التحول في تلك المرجعية الفكرية و تكشف عن ذلك الخلاص و التحرر، من خلال وضوح المقصد الذي سعى إليه الشعب الجزائري.

و قد تكون النون جزءا أصليا في الكلمة، و مستقلة عن الوظائف النحوية. و من ذلك قول الشاعر:

إذا الشعب خلد أسد الرهان أينسى مغامرة الحيوان؟

أينسى البغال؟ أينسى الحمير و هل ببطولاتها يستهان؟

---

(1):مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص/115.

(2): خليفة بوجادي ،الثابت اللساني في إلياذة الجزائر، ص/18.

سلام على البغل يعلو الجبال ثقيلا، فيكـبره التقـــــلان
و عاش الحمار يقل السلاح و يغشى المعامع ثبت الجنان
و بارك فأرا يوزع نارا فيخلع بالرعب، قلب الجبان(1)

فإذا كانت النون لا تدخل في علاقات نحوية مع المكونات الواردة فيها، فإنها تدخل معها في علاقات دلالية، من خلال ما تمتاز به من خصائص صوتية كالجهر الذي يجسد صفات الوضوح و القوة و الإثارة ،مما يسهم في توطيد الصلة السمعية و الوجدانية، و جعلهما يتميزان بالتركيز و الاسترسال و التعلق.

فالنون بوقوعها جزءا من كلمات،اختلفت في نوعها بين أسماء و أفعال، جعل التكرار الحاصل لها في تلك المكونات، يسهم في تركيز الدلالة على المتحدث عنه بالدرجة الأولى، ليتم بذلك استحضار ما كان مذكورا في مطلع الأبيات السابقة –و هو الحيوان– مرددا بطريقة غير مباشرة، مما أكسبه اهتماما و توضيحا أكثر من خلال معان أفادتها المكونات الاسمية في إحالتها للفظة حيوان.

و من ثم فقد تحقق التوحد في مسار الحركة الإيقاعية؛ في جعلها حلقة ربط، لا تنفصل عما ورد في مطلع الأبيات.وقد جسد ذلك كل من التكرار الصوتي للنون، و توارده في مكونات لا تخرج في دلالتها العلائقية عن لفظة الحيوان، فكان بذلك الإيقاع رابطا بين وحدات القصيدة و مسهما في الإيحاء بوحدة الموضوع فيها إيقاعيا.

و كما أدت الأصوات المجهورة دورا في تشكيل إيقاعات النص، في علاقتها ببعض الجوانب النفسية و الشعورية للشاعر من جهة، ووظائف التبليغ و التأثير من جهة أخرى، فإن الهمس كخاصية صوتية،قد ساهم أيضا في تكوين إيقاعات خاصة غير مفصولة عن الجوانب الدلالية.

من ذلك قول الشاعر:

و سبح لله ما في السموا ت، و الأرض. ملء شفائف شفا
كأنك تصغي بها للخليل و موسى الكليم يرتل صحفـــــا
كأن مشارفها الحالمات الضواحك، إلف يغازل إلفـــــا!
كأن البليدة للورد تفشي حديث الغرام. فيزداد لهفـــــا(2)

فقد استعمل الشاعر في الأبيات السابقة رويا تمثل في الفاء، و ما يمتاز به هذا الأخير من خصائص صوتية منها الهمس و الرخاوة. مما ساهم في تشكيل إيقاعات تمتاز بنوع من الهدوء و السكون، و ذلك بفعل الحرف المهموس الذي أوحى بحركة منسابة في خفة، و كأنها تتداعى بتداعي مشاهد الصورة.

---

(1):مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر ص/114.
(2): م.ن،ص/58.

فكل ما في الأرض و السماوات يسبح لله، ،من ذلك الجبال الشامخات المتطاولة إلى السماء و لا تستطيع له وصولا رغم علوها. فكان ذلك التسبيح ،في ارتباطه بسياق ديني، من خلال جو الخشوع و الإكبار للخالق تعالى، كمن ينصت للخليل إبراهيم و موسى عليهما السلام، أي أن ما ذكر في حقيقة تسبيح الخلق ،و كل ما في الكون للخالق ،قد ذكر في كتب مقدسة؛ إنها الصحف الأولى؛ صحف إبراهيم و موسى.

و دون أن يخرج الشاعر عن الجو السابق للأبيات، ينتقل بنفس الوتيرة ،تجسدها حركية الصورة البلاغية بأداة التشبيه "كأن"، التي جعلت المتلقي ينجذب إلى النص بفعل إيقاعات الصورة التي امتزج فيها الوصف بالفخر من جهة، و بالغزل من جهة أخرى.

فقد اكتسبت الجبال بتجاورها الدائم ألفة، فراحت تغازل بعضها بعضا، كما أن مدينة البليدة بجمالها الفاتن المخفي، راحت تحدث و تفشي سر ذلك الجمال، كمن يفشي حديث الغرام للحبيب فيزداد شوقا و لهفا.

فقد صور لنا الشاعر حقيقة التضاريس و المدن في جمالها، حتى توهمنا أنها ذو صورة تشاهد،و أنها مما يظهر للعيان(1).

و بناء على ما سبق فقد انسجمت الحركة الإيقاعية للمشاهد في المقطوعة، و إيقاعات صوت الفاء؛ فالتسبيح بما يحمله من معاني الترديد، و إفشاء حديث الغرام المكتوم، ينسجمان و دلالات الهمس و الرخاوة؛ "فالهمس و الهميس: حس الصوت في الفم مما لا إشراب له من صوت الصدر و لا جهارة في المنطق و لكنه كلام مهموس في الفم كالسر. و قال (سيبويه): و أما المهموس فحرف ضعف الاعتماد في موضعه حتى جرى معه النفس. و قال بعض النحويين: و أنت تعتبر ذلك بأنه يمكنك تكرير الحرف مع جري الصوت نحو: سس، ككك، ههه. و لو تكلفت ذلك في المجهور لما أمكنك"(2).

كما أن الرخاوة في صوت الفاء، لا تجعل الصوت يخرج متفجرا بل "يضيق فيها مجرى الهواء، ضيقا يسمح باحتكاك الهواء عند مروره بموضع النطق"(3).

و لم تقتصر إيقاعات القوافي على ما يحمله الروي من خصائص صوتية، بل تشمل أيضا الحركات و السكنات فيها. و قد سبقت الإشارة إلى تقسيم القافية باعتبار الحركات، و ما يمكن ملاحظته هو غلبة المتواتر فيها، إذ مثل نسبة (63%)، و هو ما يعادل نسبة الشكل الأول من المتقارب في الإلياذة.

---

(1): د. إنعام فوال عكاوي ،المعجم المفصل في علوم البلاغة، مراجعة أحمد شمس الدين،ط(2)، دار الكتب العلمية بيروت،1996م ، ص/297.

(2): ابن منظور ،لسان العرب،الجزء السادس،ط(01)،دار صادر للطباعة و النشر ،بيروت ،1997م ، ص/355

(3): د. حسام البهنساوي ،علم الأصوات، ص/53.

من ذلك قول الشاعر:

جزائـــــــــر يا لحكاية حبي و يا مــن حملت السلام لقلبي

و يا من سكبت الجمال بروحي و يا من أشعت الضياء بدربي(1)

فالقافية بما تكونت منه؛ من متحرك يليه ساكن، قد جسدت أصل الحركة الإيقاعية المقيدة بفن من الفنون و هو الشعر، و تعدتها لما هو خارج عنه، لتشمل إيقاع مختلف الظواهر الكونية القائمة على أساس هذا التواتر بين الحركة و السكون. فتحقق بذلك على مستوى الرؤية و الإدراك التلاؤم الذي جمع بين الشعر و بعض الظواهر الأخرى بحكم الاشتراك المفسر بعلاقة السلوك الخاضع للحركة و السكون.

كما شكلت القافية السابقة إيقاعات، امتازت بالسرعة و الخفة و العذوبة، ذلك أن البنية العروضية إذا كانت تامة تحققت المواصفات السابقة في إيقاعاتها.

و قد ساهمت معاني الأبيات السالفة الذكر في تعزيز الدلالات السابقة، فالشاعر لم يخف يوما حبه لوطنه، و لم ينكر في لحظة من اللحظات انتماءه للوطن العربي الكبير عامة و الجزائر خاصة، و لذلك فقد كشفت معاني الأبيات عن تفاني الشاعر في حب وطنه و وفائه له، فكان الحديث عن الانتماء إلى الوطن ينساب انسيابا على لسانه، و تدفق به كل جوارحه، فجسدت إيقاعات البنية العروضية تلك الدلالات.

كما أن الإحالة إلى حركة إيقاعية عريقة في البنية العروضية قد فسره "انتماء جذور أصيلة ضاربة في أعماق التاريخ لأمة صنعت أمجادها عبر حقبة طويلة من الزمن مليئة بالبطولات و التضحيات في سبيل كرامة الوطن"(2).

و يحتل المتدارك المرتبة الثانية، بتوارده في (22) مقطوعة، تضم (217) بيتا، أي بنسبة (21.7%) من مجموع الأبيات. ليجسد بذلك المتدارك البنية العروضية للمتقارب الثالث؛ فيدل بذلك المتحركان المردوفان بساكن في مقطع القافية على الحذف الوارد في فعيلة الضرب.

من ذلك قول الشاعر:

جزائر يا بدعة الفاطـــــــــر و يا روعة الصانع القادر

و يا بابل السحر من وحيهـــا تلقب هاروت بالساحـــر(3)

إذ نحس في البيتين السابقين بنوع من السرعة في الإيقاعات، و ذلك بسبب الاختزالات الواقعة على مستوى العروض و الضرب، و من ثم ذهاب مقطع طويل في كل منهما، بينما تتباطأ الحركة الإيقاعية على مستوى القوافي، و قد جسد ذلك البطء توالي متحركين مما أضفى على الحركة

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص/42.

(2): نبيل عتروس، ((القيم التربوية في إلياذة الجزائر و أثرها في تربية النشء))، مؤسسة مفدي زكرياء ،الأبعاد الدينية و الفلسفية و التربوية لآثار مفدي زكرياء ،المطبعة العربية ،غرداية ،2005م، ص/91.

(3): مفدي زكرياء ،إلياذة الجزائر، ص/40.

الإيقاعية نوعا من الاستمرار.وعليه فقد تحقق الانسجام والاتساق في إيقاعات الأبيات السابقة ،من خلال الجمع بين تركيبات اختلفت في خصائص حركتها .

و مما أوحى بالبطء أيضا، في الحركة الإيقاعية الممثلة بالمقطع ـَادِرِي (0//0)،في البيت الأول، و بالمقطع (ـَاحِرِي: 0//0) في المقطع الثاني، الإيقاعات الداخلية التي شكلتها ألف التأسيس بنفس الكيفية، و كانت إيذانا بانتهاء الحركة، إلا أننا نلاحظ استمرارها و امتدادها عبر متحركين.

يضاف إلى ما سبق من الأسباب، ما ذكرناه في الفصل الأول، ما يتعلق بالعناصر الصوتية؛ فقد اجتمع في البيتين السابقين الإيقاعان: العمودي و الأفقي، حيث كانت القافية موطن التحول في الحركة الإيقاعية، بنقلها من مسار عمودي متصاعد نحو الأعلى، إلى مسار أفقي ممتد منته بنغمة هابطة جسدها الحرف اللين المتولد عن الإشباع و المشاكلة الإيقاعية التي حققتها مع الصوائت التي قبله (الكسرة القصيرة).

و قد تؤدي القافية أيضا دورا آخر، يفسر الامتداد على مستوى الحركة الإيقاعية بدل التحول في مسارها، من ذلك قول الشاعر:

جزائر أنت عروس الدنا و منك استمد الصباح السنا
و أنت الجنان الذي وعدوا و إن شغلونا بطيب المنى!
و أنت الحنان، و أنت السماح و أنت الطماح، و أنت الهنا
و أنت السمو، و أنت الضمير الصريح الذي لم يخن عهدنا(1)

فالحركة الإيقاعية في الأبيات السابقة تمتد في مسارات أفقية، لتجمع في النهاية و يلقى بها عبر امتدادات متصاعدة نحو الأعلى، لتجسد بذلك الحركة الإيقاعية ذات التصور الذي حمله الشاعر في ذهنه حول وطنه الجزائر، كما تشكل الرؤية و الانطباع الذين يغمران نفسه، و يوحيان بتمسك قوي و ثابت بالوطن، الذي مهما حاولو تشويه صورته فهو باق في كيان الشاعر و وجدانه كما أحس به و أدركه، و لا يمكن أن يكون لذلك الوطن بديل، أو شيء آخر يمكن أن يشغل الشعب الجزائري عنه، و من ثم فقد جسد امتداد الحركة الإيقاعية امتداد الرؤية و التصور، و استمرار معاني الوفاء و الإخلاص للوطن.

وعليه فقد جسدت الحركة الإيقاعية مشاكلة في المعاني في ظل إطارين: حدثي و زمني؛ يجمعان بين موقف الثبات و الإخلاص (أحادية الموقف)، في ظل التغير الزمني بين الماضي و الحاضر أو المستقبل.

---

(1):مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص/43.

كما تلتحم القوافي، بما تخلقه من موسيقى تعبيرية، بالحركة الإيقاعية في مساريها: الأفقي و العمودي.

من ذلك قول الشاعر:

فرضنا إرادتنا الفــارعة و لم تخب نيراننا الدالعة

و صنعنا مصائرنا بالرصاص و بالرأي، والحجة القاطعة

و تمت بها كلمات الإلـــــه الـــــتي وقعت باسمها الواقعـــــة(1)

فالحركة الإيقاعية المتصاعدة قد جسدتها حروف المد، خاصة الفتحة الطويلة، التي ترجمت صرخة الشاعر المدوية، تلك الصرخة التي خفّت حدتها ،بفضل ما حققه الشعب الجزائري في كفاحه المستميت، ففرض إرادته الصلبة، و صنع مصيره بلغة النار و الرصاص و الفكر معا، فتحقق بذلك الهدف المنشود و هو قيام الثورة المجيدة.

وبذلك ترجمت القافية بمتحركيها، بعد المد ذلك التحول، من خلال أخذ مسار أفقي. إلا أن صرخة الشاعر لم تختف عبر المسار الأفقي للحركة الإيقاعية، لتحيل إليها الأصوات الممثلة لمقاطع القافية، بما تحمله من خصوصيات الجهر المتوالي، بين كل من اللام و العين، و بين الطاء و العين، و بين القاف و العين.

كما تحقق هاء السكت توافقا إيقاعيا، مع الحالة النفسية للشاعر من جهة، و مع المعاني التي حملتها الأبيات من جهة ثانية، و مع الحركة الإيقاعية الأفقية من جهة ثالثة.

فالصرخة المدوية التي فاضت بها نفس الشاعر، و بقت ممتدة و متكررة قد جسدتها هاء السكت بما تدل عليه من أنين لم يتخلص منه الشاعر، كما جسدت بخصائصها الصوتية نغمة هابطة قللت من حدة تلك الصرخة، و حققت نوعا من التخفيف عن كمد نفسي. فدخلت بذلك هاء السكت في علاقة مشاكلة من جديد مع معاني الأبيات السابقة، و التي جسدت دلالات التخفيف و التقليل من حدة الصرخة بفعل التغيير الحاصل في مسار كفاح الشعب الجزائري، و التي كانت الثورة التحريرية الكبرى ثمرته، فتحقق نوع من الارتياح و النشوة لدى الشاعر مما خفف من درجة الصراخ المدوي.

و كما أدى المتواتر و المتدارك من القوافي دورا إيقاعيا، فإننا نجد نوعا ثالثا يشركهما نفس الدور، و هو المترادف، إذ ورد في خمس عشرة (15) مقطوعة بمجموع (151) بيتا، أي بنسبة (15%) من مجموع المقطوعات، و (15.1%) من مجموع الأبيات.

---

(1)نمقدي زكرياء، إياذة الجزائر، ص/116.

ومن ذلك، قول الشاعر:

جزائر يا مطلع المعجزات و ياحجة الله في الكائنـــــات

و يا بسمة الرب في أرضه و يا وجهه الضاحك القسمات[1]

وكذلك قوله:

و يا وادي سوف العرين الأمين و معقل أبطالنا الثائريـــــن

و مأوى المناجيـــــد من أرضنا و أرض عشيرتنا الأقربين[2]

و قوله ،أيضا:

و أجلى الشباب غلاء المهور فلاذ –على حبه– بالنفـــــور

و فضل ماري على مريـــــم و ريتا على زينب و الزهور(3)

فنلاحظ أن ما كان من إجراء عروضي، في الأبيات السابقة، لا يخرج عن نطاق ما خلفته العرب، في موروثها الشعري، ذلك "أن العرب قد تقف على العروض نحوا من وقوفها على الضرب..."(4)، و قد كان ذلك مخالفة لوقف الكلام المنثور غير الموزون(4).

و قد التقى في هذا الإجراء العروضي ساكنان، و لم يكن ذلك في حشو الأبيات بل في نهايتها، و هو ما اصطلح عليه العروضيون بالقصر، و قد تشكلت من خلاله قافية أحادية المقاطع تحول فيها المقطع الطويل (/0) إلى مقطع زائد الطول (/00) أي من المقطع (ص ح ص) في آخر التفعيلة فعولن إلى المقطع (ص ح ح ص) في آخر التفعيلة فعولْ.

حيث(ص): هو رمز يعبر عن قيمة الصوت الصامت الخالي من الحركة.

و (ح) :هو رمز يعبر عن الحركة القصيرة.

و (ح ح):هو رمز يعبر عن الحركة الطويلة التي تفسر وجود المد.

و من ثم تتحول التفعيلة (فعولن) ذات المقاطع (ص ح+ ص ح ح+ ص ح ص) إلى التفعيلة (فعولْ)، ذات المقاطع (ص ح+ ص ح ح ص)، ليتم بذلك اختزال مقطع صوتي طويل و تحويله إلى مقطع زائد الطول.

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص/39.

(2):م.ن ، ص/108.

(3): م.ن، ص144.

(4): أبو الفتح عثمان بن جني ،الخصائص، تحقيق د. عبد المجيد هنداوي .الجزء الأول، ط(02)دار الكتب العلمية للنشر ،بيروت ،2003م ، ص/115.

و مما يلاحظ أيضا في قافية المترادف أن الساكن الأول فيها كان عبارة عن حرف مد ،تنوع بين الألف، و الياء، و الواو، و ذلك حسب النسب الآتية:

حرف المد	الألف	الياء	الواو
عدد المقطوعات	11 -(م1-م20-م41-م46-م50-م63-م66-م91-م94-م100)	02 (م32-م58)	02 (م34-م90)
النسبة المئوية	%11	%02	%02

ومن خلال الجدول السابق نلاحظ كثرة نسبة حرف المد الأول (الألف)، بينما قل حرفا (الياء والواو) و تساوت نسبتهما.

و من دون شك، فإن مجيء الساكن الأول في المترادف ألف مد، قد أكسب الإيقاعات قوة و وضوحا، ذلك أن "أصل المد، و أعلاه و أنعمه، و أنداه، إنما هو للألف..."(1).

كما أن حروف اللين السابقة أتت مردوفة بصائت، بمعنى أن الوقف لم يكن على تلك الحروف. و ذلك ما أسهم في ترسيخ قوتها، و تجسيد تمام المد فيها، بخلاف لو كان المد عليها مباشرة؛ " و وجه الدلالة من ذلك أن حروف اللين هذه الثلاثة إذا وقف عليهن ضعفهن، وتضاءلن، و لم يف مدهن، و إذا وقعن بين الحرفين تمكن، و اعترض الصدى معهن. و لذلك قال أبو الحسن : إن الألف إذا وقعت بين الحرفين كان لها صدى، و يدل ذلك على أن العرب لما أرادت مطلهن للندبة و إطالة الصوت بهن في الرقن، و علمت السكوت عليهن ينتقصهن، و لا يفي بهن، أتبعتهن الهاء في الوقف، توفية لهن، و تطاولا إلى إطالتهن..."(2).

و علاوة على ما سبق، يمكن أيضا أن نحس بتجانس، بين إيقاعات القوافي السابقة، من خلال وجود حركات قصيرة مجانسة للحركات الطويلة؛ فمثلا الفتحة الطويلة (ألف المد) قد سبقت بفتحة قصيرة و التي" تعد ألفا صغيرة، فكان ذلك سببا للأنس بالمد"(2).

كما أن تلك الخصائص المجسدة في المصوتات، قد استمر صداها، ليترجم في الساكن الثاني من مقطع القوافي، من خلال صوامت غلبت (طغت) فيها صفة الجهر على الهمس. إذ ورد إحدى عشر صامتا مجهورا موزعة كما يلي:

الصامت المجهور	الميم	النون	الدال	اللام	الراء
عدد المرات	03	05	01	01	01

(1):ابن جني ،الخصائص، تحقيق د. عبد المجيد هنداوي ،ج(2)، ط(02)،دار الكتب العلمية للنشر ،بيروت ،2003م ، ص/353.

(2):م.ن ،ج(2)،ص/354.

بينما وردت أربع صوامت مهموسة، موزعة كما يلي:

الصامت المهموس	التاء	الحاء	الكاف
عدد المرات	02	01	01

كما نلاحظ أن (النون) قد بلغت أعلى نسبة (05%)، مما خلق تجانسا و تلاؤما بين الخصائص النوعية للأصوات و إيقاعات المصوتات خاصة الفتحة الطويلة (ألف المد) فالنون برنينها و غنتها، قد جسدت صدى الإيقاعات ،التي خلقتها ألف اللين في المقطوعات ،التي وقع فيها الوقف.

و إذا كانت الألف تتسم بقيمة إيقاعية، تعتبر حدا من حدود القافية لالتزامها، حين يؤثر بها ردفا، مما يجعل دورها الإيقاعي أكثر قوة(1)، فإن حروف اللين بالوقوف عليها برهة من الزمن تبين أنه "علم بذلك أنك متطاول إلى كلام تال للأول منوط به، معقود ما قبله على تضمنه و خلطه بجملته"(2).

و من ثم تشكل الإيقاعات ،في مطلع الإلياذة ،علاقات الربط و الاستمرار في التعبير عن المعاني، إذ تختلف تلك العلاقات باختلاف دلالات الأبيات، فمن ذلك قول الشاعر:

جزائر يا مطلع المعجزات و ياحجة الله في الكائنـــــات

و يا بسمة الرب في أرضه و يا وجهه الضاحك القسمات(3)

فنلاحظ استمرار الوصف و التصوير "للجزائر"، في علاقة تجمع بين خصوصيات الوطن الذي خرج عن حدود الرؤية البسيطة التي يمكن أن يحملها الوطن كحيز مكاني معروف بحدوده الجغرافية؛ لتجمع بذلك آليات الوصف و التصوير بين رؤية الشاعر للوطن و تكشف عن علاقته به من جهة، و علاقته بما احتضنه من أحداث جعلت المكان يجمع بين الجمال و الجلال من جهة أخرى.

فكل ما سبق جعل الوصف و التصوير يأتيان في صورة مشاهد مضغوطة ،تلقي بظلها و وقعها في النفوس مشاعر الإثارة و التشويق، و من ثم الذوبان الوجداني مع الشاعر من جهة، و مع المشهد في علاقته مع الحدث ،من جهة أخرى.

كما أن المشاهد المتداعية، في شكل مضغوط، في علاقتها مع موصوف (متحدث عنه) –الجزائر– الذي شكل بؤرة الحديث، قد جسد استمرار مناجاة الشاعر للوطن و هتافه باسم الجزائر و الجزائريين، ليكون بذلك صوته مرددا كالتسابيح، و طوافا لكل شبر، من أرض الجزائر، و كل أرجاء العالم.

---

(1):د.أحمد كشك،القافية تاج الإيقاع الشعري،ص/72.

(2):ا بن جني ،الخصائص، تحقيق د. عبد المجيد هنداوي ،ج(2)،ص/354.

(3): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص/39.

و تدخل البنية الإيقاعية –في ظل ما سبق– في علاقات توافق مع البنية اللغوية و التركيبية للجمل، من ذلك قول الشاعر:

وقفنا نحيي بها ألف عـــــــام و نقرئ زيري العظيم الســـــلام
فقام بولوغين في عيـــــــدنا يهز الدنا، و يروع الأنـــــــام(1)

فإذا كانت إيقاعات المترادف، قد حملت دلالات الإحالة إلى استمرار الكلام، فإن ذلك مما يجعل الساكن الثاني في المترادف، يخرج من حيز العدمية، فلا يبقى منعوتا بالإغلاق الذي يوحي بالسكون أو الجمود، و منه يخرج من دلالات اللاتغير إلى دلالات التغير على مستوى البنى الإيقاعية في علاقتها بمختلف الدلالات.

فكل من الفعل الماضي في مطلع الأبيات السابقة (وقفنا)، و العطف في عجز البيت الأول (ونقرئ)، قد ساهما في خلق التوافق مع إيقاعات البنية الإيقاعية في الدلالة الإيحائية.

فبمجرد سماع المتلقي للفعل "وقفنا"، فإنه يشارك منذ الوهلة الأولى بإثارته فكريا للتهيؤ و الاستعداد لسماع نتيجة الفعل، وما ينجر عن الحدث المعلن عنه في بداية الأبيات. و بذلك تتحد البنى اللغوية، من خلال نوع التراكيب ،في تحقيق بعض الدلالات المشتركة بينها و بين البنية الإيقاعية.

و بناء على ما سبق فإن الفتحة الطويلة قد غلبت في نسبة تواردها في المترادف؛ و قد تحققت تلك الغلبة على مستوى مقطوعات الإلياذة. و قد كان ذلك بسبب الموطن الذي احتلته الألف أو باقي الحروف من واو و ياء، إذ كانت ملحقة في التزامها (2) و تحمل مراعاتها بالروي. و عليه فقد اكتسبت تلك الحروف جملة من خصائص الروي كالوضوح و القوة.

و إذا تأملنا المقطوعات التي وردت مردوفة –على اختلاف حروف الردف – فإننا نجدها قد بلغت نسبة كبيرة، تقدر تقريبا بـــ: سبع وخمسين (57) مقطوعة و بالضبط (48) مقطوعة و (89) بيتا. أي بنسبة (56.9%) من مجموع أبيات الإلياذة.

فقد احتلت الألف الرتبة الأولى بـــ: (31) مقطوعة و (14) بيتا.

و احتلت الياء الرتبة الثانية بـــ: (14) مقطوعة و(32) بيتا.

و احتلت الواو الرتبة الثالثة بـــ: (03) مقطوعات و (43) بيتا.

---

(1): مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص/63.

(2):الخطيب التبريزي،الكافي في العروض والقوافي،ص/120.

و نظرا لكثرة استعمال حروف اللين و المد في القافية، نجد من اللغويين و النقاد، من نوه بقيمة تلك الحروف، في علاقتها ببعض الأشكال الإيقاعية.

فيذهب (ابن جني) إلى أن " المدات قد استعملن في الأرداف و الوصول و التأسيس و الخروج، و فيهن يجري الصوت للغناء و الحداء و الترنم و التطويح"(1).

كما يربط بين المواطن التي تحتلها المدات و بين بعض وظائفها في مقاطع القافية، فالمد لم يتمكن حاله إلا أن يجاور الطرف، و قد " جيء بالمد في هذه المواضع لنعمته و للين الصوت به. ذلك أن آخر الكلمة موضع الوقف، و مكان الاستراحة و الأوان*، فقدموا أمام الحرف الموقوف عليه ما يؤذن بسكونه و ما من غلواء** الناطق و استمراره على تسنن جريه و تتابع نطقه. و لذلك كثرت حروف المد قبل حروف الروي –كالتأسيس و الردف– ليكون ذلك مؤذنا بالوقوف، و مؤديا إلى الراحة و السكون. و كلما جاور حرف المد الروي كان آنس به و أشد إنعاما لمستمعه"(2)

و من خلال ما سبق يتضح أن حروف اللين تكتسب قيمة إيقاعية من خلال المواطن التي تحتلها و هي النهاية، و لذلك أوجبها الشعراء عناية كبيرة، لأنها ضمن آخر ما يردد من مقاطع صوتية.

فجمعت بذلك حروف اللين بين وظائف تأثيرية في علاقتها بالسماع، و وظائف جمالية من خلال مواصفات الأنسة على مستوى نظم الحروف.

كما تكشف تلك الحروف عن كيفيات الأداء ،على مستوى الناص من خلال ما توحي به من معاني الرفق و السكينة و التقليل من السرعة، في أداء تلك المصوتات.

و بناء على ما سبق تحقق البنية الإيقاعية للمصوتات وظائف تبليغية، ترتكز أساسا على خلق قنوات للاتصال، تتجسد في آلياتها فعاليات التأثير و تحقق مبدأ جدب السامع و استمالته، و من ثم تحقيق وطيد الصلة بين الناص و المتلقي، مما يسهم في حسن إفهام هذا الأخير والتأثير فيه.

و لا تقتصر إيقاعات المصوتات على ما سبق ذكره، بل نجدها تؤدي دور التوازن و التناسب في الإيقاعات. فتكون المصوتات تعويضا موسيقيا لبعض المقاطع المختزلة من البنى الإيقاعية. فقد "أجمع حذاق أهل العلم من البصريين و الكوفيين على أن كل وزن نقص من أتم بنائه حرف متحرك عوض حرف المد و اللين من ذلك الحرف لم يجيء إلا مردوفا بواو أو ياء، و لا يحتسب في ذلك بما يقع

---

(1): ابن جني ،الخصائص، تحقيق د. عبد المجيد هنداوي ،ج(2)،ص/33.

*الأون:الدعة والسكينة والرفق.

**الغلواء:السرعة.

(2): ابن جني ،الخصائص، تحقيق د. عبد المجيد هنداوي،ج(1)،ص/250،251.

يقع للزحاف... و إذا التقى ساكنان ألزموه الردف... و الردف إنما يكون عوضا مما بعده لا مما قبله... و الإرداف إنما يأتي عوضا من النقصان لا من الزيادة"(1).

و لذلك نلاحظ التزام الردف في كل التفعيلات المقصورة(فعولْ)، ليتم بذلك تحقق التناسب في الإيقاعات بدل النشاز فيها، بينما خلت كل التفعيلات التي وقع فيها الحذف من الردف بالرغم من فقدان مقطع طويل فيها.

و لعل مرد ذلك إلى سببين: أولهما: إن استعمال الردف في التفعيلة المحذوفة سيفقدها قيمتها الإيقاعية، و يفقد التناسب بينها و بين إيقاعات تفعيلات الحشو، فبورود الردف تتحول التفعيلة (فعو)(0//) إما إلى (فعل)(/00) ، و هذا يؤدي من جهة أخرى إلى ذهاب متحرك أخر من التفعيلة (فعو)، مما يخلق بينها و بين ما قبلها معاظلة إيقاعية. و إما تتحول التفعيلة (فعو)(0//) إلى (فعُو)(0/0) و هذا غير جائز، إذ لا يصح الابتداء بساكن في التفعيلة العروضية أو على مستوى الممارسة اللغوية.

كما أن الوتد إذا كان معلما في التفعيلات يسهل عملية التقطيع، فإنه يغيب في هذه الحالة، و بذلك تضيع حدود التفعيلة.

و أما ثانيها: فإن وجود الحذف في التفعيلة فعولن، بفقدانها لسبب خفيف، و ما يحدثه الردف من تغيير يتمثل في ذهاب متحرك من الوتد و تعويضه بساكن، كل ذلك لا يمكن للردف — باعتباره حركة طويلة– أن يعوض ما فقد من التفعيلة.

و لعل السبب الأخير شبيه بما يحدث في بعض البحور المجزوءة ،إذا لحقها القطع* "فالشعر المجزوء إذا لحق ضربه قطع لم تتداركه العرب بالردف. و ذلك أنه لا يبلغ من قدره أن يفي بما حذفه الجزء، فيكون هذا أيضا "كقولهم للمغني غير المحسن: تتعب و لا أطرب"(2).

و إذا كان القطع يصيب الوتد، فإن التناسب و المقايسة (القياس) قد تحققا في الإيقاعات، سواء على مستوى أصغر من خلال ما يحدث في المتحرك و الساكن من تغيير، أو على مستوى يفوقه قليلا، بالنظر للوتد و السبب، أو على مستوى أعلى من خلال إيقاعات الأوزان.

بمعنى أن التغيير الذي يصيب كلا من المتحرك و الساكن،و الإبدال الحاصل بينهما يفتح مجالا للبحث في المماثلات الإيقاعية بينهما، و من ثم إيجاد علاقة بين كل منهما على مستوى السبب و الوتد و التفعيلة على اختلاف مكان تواردها في النظم.

---

(1):ابن رشيق القيرواني،العمدة،ج(1)،ص/151.

*المقطوع:ما سقط ساكن وتده وسكن متحركه.

(2): ابن جني ،الخصائص، تحقيق د. عبد المجيد هنداوي،ج(1)،ص،518.

و كذلك إيجاد علاقة بين الوتد و السبب، باعتبار أن التغيير الحاصل في البنية العروضية –و الذي شمل كلا المكونين السابقين و بإجراءين مختلفين– قد كشف عن القيمة الإيقاعية لكل من الوتد و السبب، و من ثم عدم الاقتصار على الأوتاد فقط في تفسير الإيقاعات باعتبارها –الأوتاد– عصبتها أو بؤرتها. و ذلك أن إيقاعات الخطاب الشعري قد بنيت –في جانب منها– على ثنائيات معلمة ب(متحرك، ساكن)، (صامت، صائت)، (حركة قصيرة، حركة طويلة)، (مقطع قصير، مقطع طويل)، (سبب، وتد)، (تفعيلة قصيرة، تفعيلة طويلة)، (قافية مقيدة، قافية مطلقة)، (وزن خفيف، وزن ثقيل)، (حركة سريعة، حركة بطيئة)،وغيرها من الثنائيات.

لتتداخل بذلك تلك الثنائيات مع بعضها البعض في علاقات بلاغية قوامها المطابقة، لتسهم بخصوصية التضاد ،في تجسيد الإيضاح،والتناسب،والتوازن، على مستوى البنى الإيقاعية.

كما أن الثنائيات السابقة تعد أنظمة مشفرة تحيل إلى خصوصيات ظاهرة سهلة الإدراك، و أخرى مخفية يصعب تفسيرها و كشف كنهها. فصارت تلك الثنائيات بنيات دالة تمثل مدخلا و نوافذ يمكن العبور منها،إلى الوقوف على ظاهرات أخرى، ذات ميزات معينة ،قد تجسد فيها لأول وهلة اللاعلاقة و اللاصلة بتلك المداخل، و قد كانت متولدة عنها.

ثانيا :تفسير رياضي دلالي للترميز العروضي:

وبناء على ما سبق فإن المتحرك و الساكن مثلا، ينطويان ضمن خصائص عديدة، فمثلا: الخصائص النوعية للأصوات من جهر وهمس،... و مخارج الأصوات،و التعرض للتغيير في البنية العروضية، القيم الإيقاعية، و المبادلات و التعويضات أثناء غياب مكون منهما....إلخ.

فكل ما سبق يفتح المجال من دون شك؛ للبحث في البنى الإيقاعية خاصة في جمعها بين المتضاد و المتماثل في ذات الوقت؛ فمصطلح المتحرك يختلف عن الساكن، إلا أنهما قد يشتركان في الخصائص أو المخارج الصوتية مما يحقق خصوصيات التماثل بالرغم من صفات التضاد الموجودة بين المصطلحين السابقين، و إن أوحى ذلك فإنما يوحي بشيء هو مرونة النظام العروضي العربي الذي وضع أسسه العالم الفذ (الخليل بن أحمد الفراهيدي).

بمعنى أن الساكن و المتحرك لا ينبغي أن يفهمان باسميهما الدالين على التضاد، بقدر ما يفهمان بصفاتهما و خصوصياتهما،اللتين تتداخلان في علاقات كثيرة؛ ظاهرة و مخفية تفسر حقيقة كل من الساكن و المتحرك.

و من تلك العلاقات التي يبنى عليها الفهم، علاقات التضاد المتنقل؛ أي التضاد الذي يلازم كلا من المتحرك والساكن في ظاهرة معينة، و يفارقهما في ظاهرة أخرى، عوضه علاقات أخرى مبنية على المماثلة بينهما، أو على التضاد المختفي و لكنه يخالف الأول في كونه خاصا بعناصر أخرى و ظواهر جديدة. كما أن هذا التضاد الجديد قد يحقق التماثل الذي يجمع بين المتحرك و الساكن.

فمثلا إذا انطلقنا من التضاد، الذي يميز المتحرك عن الساكن على مستوى أولي، يتكئ على المنظور الإعرابي، فإننا على مستوى آخر، و من منظور صوتي نجد التضاد الذي يميز بين المتحرك و الساكن

في خاصيتي الجهر و الهمس، قد يحقق التماثل بين المتحرك و الساكن في التقائهما في خانة واحدة قد تكون الجهر أو الهمس، و نفس الشيء بالنسبة للمخارج.

و بناء على ما سبق فإن العلامة (/) التي ترمز إلى المتحرك، و العلامة (0) التي ترمز إلى الساكن، لا تعالجان فقط في إطار التسمية، بمعنى أن حذف الإيقاعات لا يقتصر على المعاني المعجمية للترميز، بقدر ما يعتمد على خصوصيات اللغة في علاقتها بالمرسل و المتلقي من جهة، و المقام من جهة ثانية، و كيفيات الأداء التي تختلف باختلاف النظم على مستوى المتحركات و السواكن، و الأسباب و الأوتاد و التفاعيل و الأشطر، و الأبيات من جهة ثالثة.

و من ثم تصير التسمية (متحرك/ساكن) ترميزا رياضيا دالا؛ فالشكلان (/) و (0) يرمزان لصفتي الحركة و السكون لا لخصائصهما الكلية. و السمة الرياضية تشير إلى عدد الشكل –و هو واحد– لا لخصائص العدد، و تأتي السمة الدلالية لتفسير كل من الشكل و العدد من خلال ما ينطويان عليه (ما يكمن فيهما) من خصوصيات،تفسر في ظل العناصر الثلاثة السابقة.

و لنوضح ما سبق نقدم مثالا، يفسر معنى الترميز الرياضي الدال، فمثلا لفظة "كُتُبٌ". تشير الكتابة الخطية فيها إلى وجود ثلاثة أحرف. فإذا أشرنا إلى كل حرف برقم، فإننا نتحصل على ما يلي:

–كُتُبٌ = 1 + 1 + 1 = 3.

فنلاحظ أن الأرقام (1،1،1) تدل على العدد واحد، و محكومة بنظام رياضي هو الجمع الذي يؤدي بالضرورة (اللزوم) إلى تحقيق المعادلة (1+1+1=3)، و لكن ليس بالضرورة 3=1+1+1، ذلك أن النظام الذي يحكم الطرف الثاني، من المعادلة، قد تتغير علاقاته بين جمع أو طرح أو ضرب أو قسمة. فمثلا:

.2–5=3

.2+1=3

.3*1=3

أو 9/3=3.

و يأتي النطق و السمع ليجسدان كتابة عروضية، تضيف حرفا رابعا للفظة " كُتُبٌ"، فتتحول الأشكال :

01) كُتُبٌ← كُتُبُــن

02) 1+1+1 ←1+1+1+1

03) م+م+ م←م + م+ م+ س (حيث م يشير إلى متحرك، و س يشير إلى ساكن).

و نحن كلما انتقلنا من الترميز (1) إلى الترميز (م) تتضح خصوصيات الحرف؛ فمثلا إذا أخذنا الرمز (1) بعيدا عن الكتابة (كُتُبٌ)، فإنه يدل فقط على عدد معين، دون الإشارة إلى كون الحرف متحركا أو ساكنا، أو أنه في حالة إعرابية معينة، أو غيرها مما يمكن أن ينطوي عليه الرمز (1) من خصوصيات في علاقته بما يدل عليه.

أما إذا أخذنا الرمز (م) و المعروف بالشكل (//)، فإنه يكشف أكثر من سابقه عن خصوصيات تسهل الفهم؛ فهو يحمل الدلالة العددية و هي واحد، و يحمل خصوصيته،وهي التحرك والتي تميزه عن الساكن.

و يأتي بعدها النطق ليكشف عن خصوصيات إضافية في الرمزين السابقين، من نوع الأصوات، و مخارجها، و حالتها الإعرابية، و غيرها من الصفات.

و قد أثرنا هذا الحديث لنفي القصور الذي نعت به بعض الدارسين ترميز (الخليل بن أحمد الفراهيدي) للعروض العربي، خاصة ما كان من نظام مقطعي يميز بين المقطع الطويل المفتوح و المقطع الطويل المغلق، المجتمعين في ترميز واحد و هو السبب الخفيف (/0).

فالنظام العروضي العربي –فيما بني عليه– محتكم لنظام الساكن و المتحرك، و هو ما أشرنا إليه سابقا في كونه يشير إلى خصوصية تمييزية بين حروف اللغة، و يشير أيضا في دلالته إلى نظام عددي.

و بناء على ما هو مخفي من خصوصيات الحروف ضمن ذلك الترميز، و التي تكشف عنها الممارسة اللغوية، فإنه ليس من اللازم طرح ذلك الإشكال، لأنه لو افترضنا لكل حرف و ما يحمله من خصائص رمزا، فكيف نتصور ترميز كل حرف من حروف اللفظة "كُتُبٌ"؟.

فمثلا الكاف في اللفظة السابقة، هل من الضروري أن نضع لها ترميزا يدل على موطنها و هو البداية، و ترميزا يدل على حالتها الإعرابية و هي الرفع، و ترميزا يدل على كونها صوتا مهموسا، و ترميزا آخر يدل على أنها صوت طبقي انفجاري مرقق؟ و أنها قبل ساكن أو متحرك أو بعدهما، و أن ما اتصل بها حرف صامت أو حرف مد أو لين؟.

ففي اعتقادنا أن ذلك الأمر مما يعقد النظام العروضي و يفقده مرونته لأسباب عديدة. و تظل الترميزات الجديدة أنظمة تحددها العلاقة بترميز النظام الأصلي (الساكن و المتحرك) دون خلق فجوة في تلك العلاقة المرجعية. فتثري بذلك الأنظمة الجديدة خصوصيات الترميز الأصلي، على مستويات أخرى، دون أن تحاول التخلي عنه، لكي لا تصير الترميزات الجديدة مشدودة بنزعة فكرية مبنية على أساس فكرة أن التحديث في العروض يكون بمدى المفارقة الحاصلة عن الأصل.

و إذا عدنا إلى الترميزات السابقة، فإننا نلاحظ أن النظام العددي في السواكن و المتحركات لم يخالف الكتابة العروضية و التي مثلت بـــ: (1+1+1+1=م+م+م+س). و إذا ربطناه –النظام العددي– بالكتابة الخطية فإنه يفارقها، و عليه سنحاول إيجاد علاقة للنظام العددي في ظل النظام المقطعي، لنرى علاقته بالكتابة الخطية.

فمثلا: كُتُبٌ يرمز لها في النظام المقطعي بـــ: م ق +م ق + م ط

حيث (م ق): يرمز للمقطع القصير.

و (م ط): يرمز للمقطع الطويل.

بمعنى أن الترميز (1+1+1) في ظل الكتابة الخطية تحول في النظام العروضي إلى: (1+1+1+1)، و تحول من هذا الأخير في ظل النظام المقطعي إلى :م ق +م ق + م ط.

و إذا ترجمنا النظام المقطعي بنظام عددي فإنه يصير كالتالي:

م ق +م ق + م ط = 1+1+1.

باعتبار أن كل مقطع يحمل دلالة عددية ممثلة بالرقم (1)، بالرغم من وجود حرفين في المقطع الطويل، و بذلك أخفى الترميز المقطعي، في ظل النظام العددي و الترميز الخليلي، في علاقته بالأعداد، و الذي لم يناقض فيه بين الرؤية العددية و طبيعة الحرف على أساس خاصتي التحرك و السكون ليبقى الترميز (م+م+م+س) مماثلا في دلالته العددية للترميز (1+1+1+1).

و بذلك يعود النظام المقطعي ليوافق الترميز العددي في كتابته الخطية بشكلها السابق (1+1+1)، و قد يفارقها، فمثلا المقطع "قام" في كلمة "مقام"، يرمز له في النظام العروضي بـــ:

(/00 – م س س ←1+1+1)، بينما يرمز لها في النظام المقطعي بـــ:

–قام = م ط ط =1، حيث م ط ط: مقطع زائد الطول. إذ يأخذ المقطع "قام" في النظام العددي 1 الترميز (1)، للدلالة على عدد المقاطع.

و ما تجدر الإشارة إليه أن ما حدث ليس من باب التناقض، في ظل كل الأنظمة السابقة؛ و ذلك أن العدد (1) لا يتناقض مع عدد المقاطع في "قام"، و إنما يخفي في ترميزه طبيعة الحروف –باعتبار الحركة و السكون– و بذلك يخفي معها ما يوافقها من ترميز عددي أي أن الترميز (1) في ظل النظام المقطعي يخفي الترميزات (1+1+1 و م+س+س) في اللفظة "قام" في ظل النظام العروضي. بخلاف الترميز الخليلي الذي يتوافق فيه الشكلان (/)، و (0) و النظام العددي في كل الحالات بالرغم من التمييز الحاصل بين المقطع الطويل المفتوح و بين المغلق في السبب الخفيف في ظل النظام المقطعي.

و إذا انتقلنا إلى مستوى أعلى، يخص الأسباب أو الأوتاد أو التفاعيل، فإن نظام الساكن و المتحرك في دلالته العددية يبقى قائما، بالرغم من ظهور ميزات جديدة، يتطلبها نظام جديد يتعلق بالمستويات السابقة.

فمثلا: الحرفان(ما) و (من) يرمز لهما في النظام العروضي بالشكل (/0) لكل منهما، و عدديا: بالأرقام (1+1). هذا على مستوى الساكن و المتحرك، أما على مستوى الأسباب فيصيران:

ما: (/0 : 1+1) ← 1.

من: (/0 :1+1) ← 1.

فالرقم (1) لم يفقد دلالته العددية بالرغم من جمعه لمكونين (متحرك و ساكن)، و إنما أصبح لا يدل عليهما ،بقدر ما يدل على عدد التركيبات الجديدة و هي (2) و ذلك ما يدل عليه حاصل (1+1) و نفس الشيء يلاحظ بالنسبة للتفعيلات؛ فمثلا التفعيلة (فعولن)، فهي تأخذ الأشكال الآتية:

فعولن : / /0 /0

1+1+1+1+1 ← 1.

فالرقم (1) لم يفقد أيضا دلالته العددية، و انتقل للدلالة على عدد المكونات الجديدة و هي تفعيلة واحدة. وإذا أخذنا حاصل الترميز (1+1+1+1+1) فهو (5) ليدل على عدد المكونات الأصلية، و هي المتحركات و السواكن.

و بذلك ينطوي ضمن العدد الجديد في ظل أنظمة الأسباب و الأوتاد و التفاعيل جنس النظام الموجود في المتحركات و السواكن؛ بمعنى أن العدد (2) يشمل اثنين من جنس العدد (1) و العدد (5) يشمل خمسة من جنس العدد (1) أيضا.

و من ثم تتحقق علاقة اللزوم والتناظر، في ظل نظام المتحركات و السواكن، بمعنى أن: مثلا: 1+1+1+1+1 = (5)، فيصير في ظل هذا النظام (5 = 1+1+1+1+1) بالضرورة ،ليثبت بذلك تواجد نفس جنس النظام الذي تبنى عليه مختلف المستويات التي تتعدى حدود السواكن و المتحركات.

إن خاصية اللزوم في الساكن و المتحرك تسلم إلى بنية أخرى من نفس الجنس، و خاصية التناظر تحلل البنية إلى مكونات، من نفس الجنس الذي تكونت منه. و هذا ما يجسد من جديد صلابة و مرونة النظام العروضي الخليلي، الذي أخذ من خصائص اللغة العربية منطلقات الرؤية العروضية. من ذلك الحرف المتميز –فيما يتميز به– بالسكون و الحركة. و هي صفة ثابتة في اللغة العربية و إن اختلف الحرف الواحد بين الرفع و النصب مثلا؛ بين النحاة المتكلمين بها، بخلاف باقي الخصائص التي هي عرضة للتغيير لأسباب متعددة منها: اختلاف البيئة، و الحناجر الصوتية، و طبيعة الهواء، و العمران، مما يؤدي إلى اختلاف في تلك الخصائص، كما هو حاصل في مخارج الأصوات الصامتة و صفاتها بين القدماء و المحدثين، من ذلك: " الضاد، و الطاء، و الجيم، و الكاف، و العين"(1).

---

(1):د.حسام البهنساوي،علم الأصوات،ص/89.

ثالثا: ظاهرة المبادلات وانسجام الإيقاعات.

و في ظل تلك الأهمية التي تكتسبها الحروف، و في ظل ما امتاز به الردف من قيم إيقاعية، فإننا نجد المبادلة بين بعض الحروف تتم على مستوى الردف، من ذلك حروف المد. فقد يكون حرف المد واوا فيبدل ياء، أو العكس، مثلما هو حاصل في بعض المقطوعات. و ذلك ما يوضحه الجدول الآتي:

رقم المقطوعة	حرف الردف	
	الواو	الياء
11	03	07
22	09	01
24	08	02
25	02	08
30	02	08
49	07	03
54	07	03
09	07	03
72	01	09

كما أن المبادلة بين الألف و الواو – على ندرتها – قد وردت مرة واحدة، و ذلك في المقطوعة رقم (62)، و بالضبط في البيت رقم (617).

و قد يبدل الألف همزة في التأسيس ،كما هو مبين في الجدول التالي:

رقم المقطوعة	حرف الردف	
	الألف	الهمزة
73	08	02
78	09	01
83	09	01

و من أمثلة المبادلة بين الواو و الياء قول الشاعر:

و حمام ملوان مل المجونا و أنهى غوايته و الفتونـــا
و فضل خوض الحمام بديلا عن المستحمات، و العائمينا(1)

و من المبادلة بين الياء و الواو، قول الشاعر:

إذا كان هذا يوحـد صفـــا و يجمع شملا رفعنا جبينا
و إذا كان يعرب يرضى الهوان و يلبس عارا... أسأنا الظنونـــا(2)

---

(1): مفدي زكرياء، إيذاة الجزائر، ص/52.
(2)تم.ن ،ص/70.

و مما يلاحظ في الردف الوارد في كل المقطوعات، أنه كان ملتزما، ذلك ما يحقق عنصر الكيف على مستوى القوافي. و حينما أمكنت المبادلة بين الواو و الياء، فقد "قامت على أساس من اتفاق مذاقها. فلم تبدل واو المد إلا ياء المد... حتى يظل للكيف دوره في إيقاع القافية."(1)

و إذا كانت حروف المد قد أدت دورا إيقاعيا ملحوظا في المقطوعات، من خلال تطرفها، فإن هدا الموطن قد أكسبها قوة إيقاعية، بخلاف لو كانت في نهاية المقطوعات. باعتبار أنها تكون عرضة في ذلك الموطن، للوقف و الاختزال مما يفقدها قيمتها.

و من الحروف أيضا ما يكتسب أهمية إيقاعية في القوافي، ما يعرف بالتأسيس، و هو ألف يلتزمها الشاعر في مقاطع قوافيه، إذ يفصل بين الألف و الروي حرف متحرك، يعرف بالدخيل.

و قد وردت ألف التأسيس في إحدى عشرة (11) مقطوعة؛ تسع(09) منها مطلقة القوافي، و اثنتان مقيدتان، و عليه كانت نسبة الورود في الإلياذة (11%).

و مما يلاحظ أن ألف التأسيس في كل المقطوعات جاءت جزءا أصليا في الكلمات، مما جعل تلك الكلمات تكتسب دلالة الوضوح، من خلال ورود الفتحة الطويلة فيها، و التي كانت كمنبه إيقاعي يؤذن بالانتهاء، مما يجعل السمع مشدودا لأواخر الأبيات، و من ثم يكون لها الصدى الأكبر في النفوس.

أما على مستوى الشاعر، فإنه عمد إلى تحقيق ذلك الدور الذي تؤديه ألف التأسيس، من خلال الاهتمام بحركات الحروف الواردة بعدها، إذ تمثلت في الكسرة، مما جعل هذه الأخيرة تؤدي وظيفة تمييزية، تبرز الفتحة الطويلة عن غيرها من الحركات من خلال حركة مغايرة لها –بخلاف لو وردت بعدها فتحة– و هي من جنسها، مما يجعلها تنصهر فيما بعدها. ذلك أن " الخلاف الحركي يحدث فيها نغما إيقاعيا ندركه، كما ندرك مع كثير من التجوز الإيقاع الموسيقي (لا–سي–دو–سي)"(2).

و لعل حركة الدخيل المتمثلة في الكسرة قد جسدت عراقة الاستعمال في قوافي الإلياذة، و ذلك ما أشار إليه (حازم القرطاجني)، في قوله: "و أكثر ما وقع من هذا أيضا ما كان الحرف المتحرك الذي بين التأسيس و الروي فيه مفتوحا أو مضموما. و هما صيغتان غير عريقتين في الوضع التأسيسي، إذ الوضع العريق في التأسيس أن يكون المتحرك بين التأسيس و الروي مكسورا، و أن يكون حرف التأسيس و حرف الروي من كلمة واحدة، فإن كان من كلمتين جاز أن يقع فيه صورة التأسيس ما ليس فيه تأسيس في قافية واحدة، و لم يقبح ذلك"(3).

و إذا تأملنا حركة ما قبل الروي في القوافي المقيدة التي ورد فيها التأسيس، نجدها كسرة ملتزمة، ما عدا المقطوعة الخامسة، إذ ورد فيها البيت الثالث مفتوح حركة ما قبل الروي.

---

(1):د.أحمد كشك،القافية تاج الإيقاع الشعري،ص/73.

(2):م.ن ،ص/83.

(2):منهاج البلغاء،وسراج الأدباء،ص/272،273.

و من النقاد من يشير إلى استحسان أن تكون حركة ما قبل الروي في القوافي المقيدة،إما فتحة ملتزمة و إما ضمة و كسرة متعاقبتين. كما أن الفتحة قد وردت مع الحركتين السابقتين (الضمة و الكسرة) في مقيدات شعر الإسلام، بينما قل ذلك في قوافي شعر الجاهلية(1).

إن ما تلزم الإشارة إليه، أن التزام الفتحة قد تقيد في القوافي المقيدة الخالية من الردف و التأسيس، كما أن القوافي المقيدة المردوفة أو المؤسسة، قد اشتملت على حروف مد حققت التجانس مع حرف الروي من جهة و مع الحرف الذي قبلها من جهة أخرى.

فالردف في القوافي المقيدة، إذا كان واوا، أو ألفا، أو ياء، فإن الحرف الذي قبلها يكون بحركة من جنس حروف المد. كما أن الروي يكون ساكنا و في ذلك يحقق مجانسة مع حركة حرف المد الذي لا يكون متحركا تماما، و إنما يكتسب شبه الحركة من خلال الصائت المتصل به قبله.

و عليه فإن ورود ألف التأسيس، قد عزز الدور الإيقاعي للكسرة في حرف الدخيل –كما سبق ذكره– من خلال بيان الأهمية الإيقاعية لألف التأسيس، وجعلها تتميز بالوضوح و القوة و التمايز عن غيرها من المصوتات، من خلال إردافها بحرف مكسور، يقضي على انصهار الألف في حروف من جنسها، كما كانت الفتحة مثلا حركة للحرف الذي بعدها.

كما أن ألف التأسيس و إن كانت تؤذن بنهاية الحركة و تجسد الراحة والسكون ،فإن هذه الدلالات تتحقق في فترة زمنية أقل منها في القوافي المطلقة.

وذلك أن مكونات القافية في القوافي المقيدة المشتملة على ألف التأسيس قد اشتملت على مقاطع، قلت فيها الحركة مما جعل فعالية السكون تتحقق بسرعة، فقد اشتملت القافية في المقطوعتين (05) و (35) من خلال لفظتي "الجزائر" و "السَّرَّائِر" ،على حرف واحد بين ساكنين.

بينما نجد في القوافي المطلقة المؤسسة، استمرار تلك الحركية من خلال توارد متحركين بين حدي القافية، و ذلك ما يتحقق من خلال الكلمات (القَادِرِ، الغَامِضَهْ، نَاظِرَهْ، فَاطِمَهْ، الدَّالِعَهْ، أماليه، إيمَانِنَا، هَادِمِ، إيماننا).

و مما يلاحظ أيضا على القوافي المطلقة المؤسسة، أنها لم تأت كلها موصولة بحرف متجانس لحركة الدخيل، ما عدا في المقطوعتين رقم (02) و (78)، حيث ناسبت الحرف المتولد عن إشباع حركة الروي، حركة الدخيل من خلال مطل* حركة الروي بياء.

و ما تبقى من المقطوعات فقد كان موصولا بهاء ساكنة (الغَامِضَهْ، نَاظِرَهْ، فَاطِمَهْ، الدَّالِعَهْ، أماليه)، أو بالألف (إيمَانِنَا، إيماننا).

---

(1): حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء،وسراج الأدباء،ص/273،274.

*مصطلح استعمله(ابن جني) في الخصائص.

و بذلك شكلت نهاية القوافي انزياحات صوتية، جسدتها الحركات القصيرة من خلال الانتقال من كسرة إلى فتحة على مستوى المتحركات، ليترجم ذلك الانزياح في حروف الوصل من خلال الإتيان بحرف الهاء و الألف.

ويمكن القول أن الانتقال من كسر إلى فتح في حروف القوافي، قد خلق إيقاعات داخلية تتساوق و الحركة الإيقاعية في مساريها الأفقي والعمودي.

فقد جسد توالي الكسر في كل من "القَادِرِ"، و "هَادِمِ"، تحول الحركة الإيقاعية من المسار العلوي إلى الأفقي، لتبث عبر هذا الأخير متسمة بنغمة هابطة، جسدها توالي الكسر في كل من الدخيل و الروي و كذا حرف المد المتولد عن إشباع كل من الراء و الميم في لفظتي "القَادِرِ"، و "هَادِمِ".

بينما ترجم التحول الحاصل في الحركات القصيرة بألف، جسدت استمرار الحركة الإيقاعية في مسار تصاعدي، شكلت فيه ألف الإطلاق تقابلا مع ألف التأسيس.

كما ترجمت هاء السكت تحول الحركة الإيقاعية من مسار تصاعدي إلى مسار أفقي متلون بنغمة هابطة قليلا ،من خلال انتقال جزء من حركة الروي إلى حرف الوصل.

و عليه تخرج حروف الوصل – بفجائيتها و تنويعها– الإيقاعات من رتابتها، التي يمكن أن تتشكل فيها من خلال المعرفة المسبقة لحروف الوصل انطلاقا من حركة الدخيل. و من ثم تعمل على خلق فعاليات التأثير وفق تلوينات إيقاعية، تصاحب نفسية المبدع في تعبيره عن تجربته.

و بذلك تسهم تلك الإيقاعات في تحقيق فهم إضافي يتآزر و باقي العناصر المكونة للعلاقة الإبداعية.

ومن ثمة، ساهمت القوافي ،على اختلاف أنواعها ،في إحداث وطيد الصلة، بين المبدع و المتلقي، و شكلت مساحات للالتقاء تحققت فيها إيجابية أطراف الثنائيات (تعبير، فهم)، (قراءة، تفسير)، (تأثير، التحام) في ظل ثنائية جامعة قوامها (بنية إيقاعية، بنية دلالية).

رابعا:إيقاع القوافي باعتبار الاستعمال:

و تتضح أيضا فعاليات الثنائيات السابقة من خلال النوع الأخير للقوافي، و هو توزيعها باعتبار الاستعمال.

فقد جاءت ثمان وتسعون(98) مقطوعة ممثلة للذلل من القوافي، من خلال الحروف التي نظمت عليها، و هي (ن، ر، ل، م، د، ب، ي، ع، ف، س، ت، ح، ق، ك، ء).

و تكاد تنعدم النفر من القوافي في الإلياذة، إذ وردت مقطوعتان فقط، و قد مثلهما حرف الضاد و الهاء، بينما تنعدم الحوش من القوافي في الإلياذة.

فالذلل من القوافي قد جسد خصوصية من خصوصيات الممارسة الشعرية، التي تتطلب جانبا من المحاكاة و النظم على سنن أشعار العرب، كما يدخل في جانب التأثر بإيقاعات بعض القصائد، مما شهد له الذوق العربي بالجودة و الحسن و الطلاوة، فكان من باب المحفوظ، فساهمت الحركة الإبداعية على استحضاره و توظيفه بطريقة عفوية، و بذلك تحيل إيقاعاته إلى تناصات و تقاطعات، يمكن أن تكشف عن مصادر ثقافة المبدع من جهة، و تجسد معايير البراعة الفنية من جهة أخرى، و ذلك كون أن الحروف المستعملة لدى الشاعر هي نفسها عند باقي الشعراء، و إنما تكمن خصوصية التميز و

الإبداع فيها من خلال ما تكتسبه تلك الحروف من معان تجسد رؤية الشاعر و أحاسيسه و وجدانه في ظل ارتباطها –الحروف – بسياقات مختلفة، و تواردها في مقامات متباينة.

و عليه فإن الحروف التي قل استعمالها ،في شعر المعاصرين ،هي ما خرج من القاموس المعجمي لدلالة بعض الكلمات مما نأت عليه ثقافة الشعراء. فكأن ذلك الانتقاء و الاختيار لحروف معينة ،يخضع بطريقة خفية و غير مباشرة للظواهر الثقافية و الحضارية المتزامنة والبنية الاجتماعية، و ما تخضع له هذه الأخيرة من مؤثرات.

كما أن القيمة الصوتية للحروف لا يمكن أن تنكر، إذ أن تصنيف علمائنا للحروف حسب المخارج الصوتية، و الخصائص النوعية للأصوات من شأنه أن يؤدي الدور الكبير في استعمال أصوات دون أخرى؛ ذلك أن ما يعبر عنه الجهر مثلا بخلاف ما يعبر عنه الهمس و الأصوات الصادرة من الحلق مثلا بخلاف ما هو صادر من الشفتين.

وإذا نظرنا أيضا إلى العملية الصوتية ،في علاقتها بالجهاز التنفسي، يمكن أن نجد تبريرا لشيوع أصوات دون أخرى، ذلك "أن التنفس عملية توفر للبدن ما يحتاج إليه من مولد الحموضة (الأوكسجين)، فيمكن أن نعتبر الكلام عملا إضافيا يقوم به الجهاز التنفسي"(1).

و لذلك فإن المتكلم ينزع إلى ما هو خفيف سهل، و ينأى عما هو ثقيل عسر. و إن كان د.(إبراهيم أنيس) لا يرجع كثرة الشيوع أو قلتها إلى " ثقل في الأصوات أو خفة، بقدر ما تعزي إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة."(2)

ويمكن القول أن ورود الأصوات في أواخر كلمات اللغة، لا يمكن أن يبعدنا عن التبرير الصوتي للنذرة و الشيوع في الأصوات على أساس ما تمتاز به من السهولة و الثقل. ذلك أن نفس المتكلم في البداية أقوى منه في النهاية. و إذا علمنا أن عملية التنفس مقرونة بجهد إضافي، فمن المنطق أن يعتري المتكلم في نهاية تلك العملية تعب، مما يجعله ينزع نحو الأسهل و الأخف من الأصوات، و بذلك يعمد إلى المواءمة بين القدرة المبذولة في نهاية الكلام و نوع الأصوات المستعملة.

---

(1)د.حنفي بن عيسى،محاضرات في علم النفس اللغوي،ص/122.

(2)موسيقى الشعر،ص/248.

و من بين الأمور التي تفسر الشيوع و الندرة في استعمال الأصوات ،خاصة في نهاية الأبيات، وقوع بعض الأصوات في أنساق شعرية لا تسمح بتشكيل علاقات التجانس بينها. فمثلا "حين ترفض الظاء نهاية فليس لذلك تعليل صوتي إلا الثقل الوارد من خلال وضع الظاء في نسق صوتي مع ما يجاورها"(1).

و مادمنا نتحدث عن الصوامت التي تبنى عليها القوافي، فإنه من الواجب عدم إغفال صلة تلك الصوامت بحروف المد، أو كون القوافي مقيدة، " فنسبة الصوامت من الواجب أن تحكم من خلال الوصل و عدمه فالدال و هي مقيدة يختلف كمها من ناحية الورود عنها و هي موصولة بمد، بيد أن صوتا كالميم من الممكن أن يتحمل غياب الوصل و يأتي كثيرا. و كذلك صوت النون ، لأن الغنة الموجودة بهما تعطي إحساس المد و تعادل قيمته الصوتية"(2).

كما أن حرف الروي غير مستقل في تشكيل مقاطع القافية –و إن كان يحمل قيمة إيقاعية خاصة به– و من ثم فإن النظر إلى الروي حسب شيوعه و ندرته ،يمكن أيضا أن يحيل إلى النظر في علاقته بما قبله من متحركات، و إمكان خلق انسجام صوتي، يحتكم في مؤداه إلى معياري السهولة و الخفة.

خامسا:تصنيف الروي باعتبار المخارج الصوتية:

لقد أشرنا في حديثنا عن الروي ،إلى حروف المعجم المستعملة، و قمنا بتصنيفها من حيث خصائصها النوعية، خاصة الجهر و الهمس. و سنحاول في هذا المقام تصنيفها، حسب المخارج لنرى أية الحروف، أكثر ورودا باعتبار هذا التصنيف.

و لا بأس من التذكير بالحروف الواردة رويا في الإلياذة، و هي على التوالي:

ن، ر، م ،ل، د، ب، ي، ع، ف، س، ت، ح، ق، ك،ض،ه، ء.

و مما يلاحظ أن الشاعر قد استعمل سبعة عشر(17) حرفا،من حروف المعجم. و من الحروف التي غابت عن الاستعمال: التاء، الجيم، الخاء، الذال، الزاي، الشين، الصاد، الطاء، الضاد، الغين،و الواو.

---

(1):د.أحمد كشك،القافية تاج الإيقاع الشعري،ص/55.

(2):م.ن ،ص/57.

و عليه تكون الأصوات المستعملة موزعة كما يأتي: (1)

الأصوات الشفوية، الأصوات الشفوية الأسنانية، الأصوات الأسنانية، الأصوات الأسنانية اللثوية، الأصوات اللثوية، الأصوات الغارية، الأصوات الطبقية، الأصوات اللهوية، الأصوات الحلقية.وذلك ما يوضحه الجدول الآتي:

أ.شفوية	أ.شفوية أسنانية	أ.أسنانية	أ. أسنانية لثوية	أ.لثوية	أ.غارية	أ.طبقية	أ.لهوية	أ.حلقية	أ.حنجر
ب(06) م(13)	ف(03)	00	د(09) ض(01) ت(02) س(03)	ل(13) ر(15) ن(17)	ي(06)	ك(02)	ق(02)	ع(04) ح(02)	ء(01) ه(01)

و نلاحظ أن:

01) أن الأصوات اللثوية شكلت أعلى نسبة و هي (45%) من مجموع الأبيات.

02) تأتي بعدها الأصوات الشفوية بنسبة (19%).

03) ثم الأصوات الأسنانية اللثوية بنسبة (15%).

04) ثم الأصوات الغارية و الحلقية بنفس النسبة (06%).

05) ثم الأصوات الشفوية الأسنانية بنسبة (03%).

06) و أخيرا الأصوات الطبقية و اللهوية و الحنجرية بنفس النسبة و هي (02%).

و نحن إذا تأملنا الأعضاء السابقة –اللثة و الشفتان و الأسنان– نجدها تحتل من جهاز النطق مراتب أعلى من بعض الأعضاء كالطبق الصلب (أو الغار)، و اللهاة والحلق.

ويرى (د. إبراهيم أنيس) أن مجاورة كل من اللام، النون، الميم، الواو، الياء والراء لأي حرف من حروف الهجاء ، تستسيغها الآذان ولا يتعسر فيها النطق.كما أن أسهل الكلمات نطقا هي التي تتركب من الحروف الآتية: اللام، النون، الميم، الدال، التاء، الباء و أحرف المد(2).

و بذلك فقد جمعت حروف الروي في الإلياذة بين خصوصيات السهولة في النطق، و الاقتصاد في الجهد العضلي المبذول من جهة، و تقبل أذن المتلقي لها و عدم نفوره منها من جهة أخرى. ومن ثم حققت– حروف الروي– جمالا موسيقيا، في دورانها، بين المرسل و المتلقي،من خلال ما امتازت به،من صفات سبق ذكرها.

---

(1):ينظر:د.حسام البهنساوي،علم الأصوات،ص ص/62،81.

(2):موسيقى الشعر،ص/28،33.

و على العكس نجد قلة شيوع حروف الحلق (الهمزة، العين، الهاء، الحاء، الخاء و الغين) و حروف أقصى اللسان (القاف، الكاف)، و حروف وسط اللسان (الجيم و الشين)، و حروف الإطباق (الصاد، الضاد، الطاء، الظاء)، " فإذا تكرر حرف من الحروف السابقة في بيت أو شطر منه استطعنا أن نحكم على ثقله في النطق، ثم نفور الأذن منه، و يتبع هذه رداءة الموسيقى اللفظية"(1).

إذن فليس غريبا أن نجد الشعراء يولون اهتماما كبيرا بالقوافي، و خاصة الروي، كونه حرفا متطرفا، و ذلك ما أشاد به (ابن جني) من خلال قوله " إنما العناية في الشعر غنما هي بالقوافي لأنها المقاطع، و في السجع كمثل ذلك نعم، و آخر السجعة أو القافية أشرف عندهم من أولها، و العناية بها أمس، و الحشد عليها أوفى و أهم. و كذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به، و محافظة على حكمه"(2).

و على هذا الأساس نلحظ من الشعراء من يسعى إلى المماثلة بين العروض و الضرب في مطلع القصائد، أو يحاول أن يكرر حرف الروي على مستوى العروض و في مواطن مختلفة، و من ثم تدخل القوافي بفعل التكرار في علاقات التجانس الإيقاعي مع مكونات الخطاب الشعري.

كما أن القافية بما تحمله من مكونات، و بما تحتله من مواطن في الخطاب الشعري ، تكتسب أهمية كبيرة فيه، من خلال العناية و الاهتمام بها، مما جعلها تدخل في علاقات التكرار لا على مستوى الضرب فقط، بل على مستوى العروض أيضا و ذلك من خلال ظاهرتي التصريع و التقفية، خاصة في مطالع الأبيات الشعرية و من خلال مختلف التموقعات التي تظهر فيها القافية على مستوى الأبيات الشعرية، مما يجعل القوافي مرتبطة بمختلف مكونات الخطاب الشعري.

---

(1):إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر،ص/35.

(2):الخصائص،تحقيق د.عبد المجيد هندلوي،ج(1)،ص/127.

سادسا:ظاهرتا التصريع و التقفية

يعتبر (قدامة بن جعفر) ظاهرتي التصريع و التقفية من سمات الإجادة في الشعر، و اقتدار الشاعر في ذلك، إذ يقول في نعته للقوافي:" أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج، و أن يقصد لتصير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء و المحدثين يتوخون ذلك و لا يكادون يعدلون عنه، ذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره"(1).

و يفرق (ابن رشيق) بين التصريع و التقفية، فيقول:" فأما التصريع هو ما كانت عروض البيت تابعة لضربه: تنقص بنقصه و تزيد بزيادته... و التقفية أن يتساوى الجزءان من غير نقص و الزيادة، فلا يتبع العروض الضرب في شيء إلا في السجع خاصة..."(2).

فالتصريع إجراء يلزم فيه الشاعر تغييرا للعروض حتى تماثل الضرب، علاوة على المماثلة في الحرف الأخير فيهما، بخلاف التقفية التي تقتصر على المماثلة بين العروض والضرب في السجع دون أن يحدث تغيير فيهما.

كما يشترط (ابن رشيق) في التقفية أن لا تخالف عروض البيت الأول سائر عروض أبيات القصيدة إلا في السجع(1).

و يجعل (القزويني) التصريع ضربا من ضروب السجع، و ينزل التصريع منزلة التقفية بادئ الأمر، إذ يقول فيه:" و هو جعل العروض مقفاة تقفية الضرب..."(3). ثم يضيف مسألة الموازنة بين العروض و الضرب إذا اختلفتا في الوزن، فيقول:" ... و لذلك متى خالفت العروض الضرب في الوزن جاز أن تجعل موازنة له إذا كان البيت مصرعا"(3).

و بذلك فهو يعتبر الموازنة بين العروض و الضرب في حالة اختلافهما من باب الجواز، فتكون بذلك الموازنة صفة إضافية أو ثانوية في التصريع، بعد التسليم بمساواة هذا الأخير بالتقفية.

و يوعز (ابن سنان الخفاجي) الفرق بين التصريع و القافية إلى موطن تواجدهما، باعتبار أن التصريع يكون في آخر النصف الأول من البيت، و القافية في آخر النصف الثاني منه(4)، و بذلك فهما يكتسبان نفس القيمة الإيقاعية.

و يذهب (التبريزي) إلى بيان أن " كل بيت مصرع فعروضه على زنة ضربه، أو ما يجوز في ضربه"(5). و بذلك يشير إلى أن التغيير الحاصل في الضرب فإنه يجري في العروض.

---

(1):نقد الشعر،ص/51.

(2):العمدة،ج(1)،ص/173،174.

(3):الإيضاح في علوم البلاغة،تحقيق وتعليق وفهرسة:فريد الشيخ محمد،وإيمان الشيخ محمد،ط(1)،دار الكتاب العربي للنشر،بيروت،2004م،ص/281.

(4):سر الفصاحة،ص/188.

(5):الكافي في العروض والقوافي،ص/15،16.

كما يفصل (التبريزي) في تعريف التصريع، حيث يعتبر البيت المصرع ما" تساوت فيه قافية الشطر الأول مع قافية العجز وزنا و رويا و حركة و إعراب"(1).

و من ثم فالمماثلة بين العروض و الضرب، في ظل التصريع تتعدى حدود مكونات التفعيلة و الحرف الأخير، لتشمل أيضا الاتفاق في الحركة الإعرابية، ليكون بذلك التصريع إيقاعا مكررا بنفس الكم و الكيف.

و يفرق بين التصريع و التقفية، في صورة واضحة، إذ يقول:" و الفرق بين المصرع و المقفى أن التصريع هو أن يقسم البيت نصفين و يجعل آخر النصف من البيت كآخر البيت أجمع، و تغير العروض للضرب، فإن كان الضرب مفاعيلن جعلت العروض مفاعيلن، و إن كان الضرب فعولن جعلت العروض فعولن"(1).

و يقسم (ابن الأثير) التصريع إلى سبع مراتب(2)، يلقي فيها الضوء على علاقة التصريع بمعاني الأبيات من خلال الاستقلالية في المعنى أو التعلق و التضمين، و المبادلة و التكرار و المجاز و الحقيقة.

" فالمرتبة الأولى: –و هي أعلى التصريع درجة– أن يكون كل مصراع من البيت مستقلا بنفسه في فهم معناه غير محتاج إلى صاحبه الذي يليه، و يسمى التصريع الكامل...

–المرتبة الثانية: أن يكون المصراع الأول مستقلا بنفسه، غير محتاج إلى الذي يليه، فإذا جاء الذي يليه، كان مرتبطا به...

المرتبة الثالثة: أن يكون الشاعر مخيرا في وضع كل مصراع موضع صاحبه، و يسمى التصريع الموجه... و هذه المرتبة كالثانية في الجودة.

–المرتبة الرابعة: أن يكون المصراع الأول غير مستقل بنفسه، و لا يفهم معناه إلا بالثاني، و يسمى التصريع الناقص، و ليس بمرضي و لا حسن...

– المرتبة الخامسة: أن يكون التصريع في البيت بلفظة واحدة وسطا و قافية، و يسمى التصريع المكرر. و هو ينقسم إلى قسمين، أحدهما أقرب حالا من الآخر:

فالأول: أن يكون بلفظة حقيقية لا مجاز فيها، وهوأنزل الدرجتين، كقول (عبيد بن الأبرص):

فكل ذو غيبة يئوب و غائب الموت لا يئوب

القسم الاخر: أن يكون التصريع بلفظة مجازية يختلف المعنى فيها، كقول (أبي تمام):

فتى كان شربا للعفاة و مرتعى فأصبح للهندية البيض مرتعا

المرتبة السادسة: أن يذكر المصراع الأول، و يكون معلقا على صفة يأتي ذكرها في أول المصراع الثاني، و يسمى التصريع المعلق، فمما ورد منه قول امرئ القيس:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل بصبح و ما الإصباح منك بأمثل

---

(1): الكافي في العروض والقوافي،ص/15،16.

(2):المثل السائر،ج(1)،ص/375.

المرتبة السابعة: أن يكون التصريع مخالفا لقافيته، و يسمى التصريع المشطور، و هذا أنزل درجات التصريع و أقبحها..."(1).

و من خلال التعريفات السابقة لكل من التصريع و التقفية نلاحظ تداخل خصائصهما في مجالين متنوعين: العروض و البلاغة، و ذلك من خلال جملة من النقاط نوجزها فيما يلي:

- الاتفاق في أوزان البنية العروضية، و من ثم الحرص على خصائص التناسب في المقادير، مما يخلق انسجاما في إيقاعات البيت الشعري.
- الموازنات الحاصلة في تفعيلتي العروض و الضرب، من خلال إحداث تغيرات تلزم كل منهما، و عليه الحفاظ على خصائص الكم و الكيف، اللذين يقضيان على التنافر الموسيقي بين مكونات البنية العروضية، و يوفران انسجاما موسيقيا، يحقق إيقاعا مماثلا.
- العناية بالحرف الأخير من البنية العروضية، مما يكشف على حرص دقيق على التأثير في السامع قصد جذبه و بذلك حسن إفهامه من خلال استمالة نفسه و استقطاب ذهنه.
- الاهتمام بالصوائت (الحركات القصيرة) ، و الحرص على المماثلة بينها، مما يدل دلالة قاطعة على التفطن إلى القيمة الصوتية للحركات، كونها تعد جزءا مهما في تكوين الصوت اللغوي، و تسهم في تحديد المعاني، و من ثم فإن أي خلل فيها –الحركات– يؤدي إلى غموض في المعنى أو وقوع في الأخطاء، بالإضافة إلى إقرار العلماء و الدارسين بوضوح الحركات أثناء النطق بها،بدرجة تفوق الصوامت.
- توسيع مجال المماثلة الإيقاعية، و بذلك الخروج من الرتابة الموسيقية، من خلال التلوينات الموسيقية، التي لا تبقى مقتصرة على القوافي في الضرب، بل تتعداها لتدخل العروض حيز الاهتمام الموسيقي.

و إن كان ما سبق قد تحقق بفعل علاقة الاتّباع؛ اتّباع العروض للضرب، غير أن هناك من الدارسين، من يرى خلاف ذلك، إذ أن "التغيير الذي يوفر التصريع ينبغي أن يكون في تفعيلة الضرب لا في تفعيلة العروض كما ذهب إلى ذلك الكثير من الباحثين، خاصة أن التصريع هو تلاؤم بين التفعيلتين وزنا و رويا. و لما كانت العروض سابقة للضرب، و الضرب يقفو أثر العروض قي القصيدة كما جرت العادة قلنا إن الضرب هو الذي ينبغي أن يتبع العروض"(2).

إن التسليم بخصوصية اتباع الضرب للعروض، و أن التصريع ينبغي أن يكون في الضرب، تخرج هذه الأخيرة من إحدى وظائفها الأصلية، و هي بناء القوافي في مقاطعها، و من ثم تكتسب صفة الإتباع التي تكون –في جانب منها– بين القوافي في الأضرب.

و من ناحية أخرى يخيل للقارئ أن مواطن القوافي هي الأعاريض، باعتبار أن ما يكون فيها سوف يكون في الأضرب.

---

(1):المثل السائر،ص ص/375،378.

(2):د.يوسف عبد القادر،في العروض والإيقاع الشعري،ص/131.

-تجاوز التصريع حدود العلاقة بين العروض و الضرب، ليعالج من زوايا أخرى ،منها:

-استقلالية المعاني بين الأشطر الشعرية.

-التضمين الداخلي الكائن على مستوى البيت الشعري.

-المبادلة بين الشطرين الشعريين دون اختلال المعنى.

-دلالات الوضوح التي يضفيها العجز، من خلال معان إضافية، أو نعوت ،تزيل الإبهام في وصوف قبلها، أو تخصصه.

-التكرار المتعلق بمكونات تحكمها علاقات الحقيقة و المجاز.

- فقد خصوصية من خصوصيات التصريع و هي التقفية، ليبقى الوزن بين العروض و الضرب هو المعيار الوحيد لتصنيف الظاهرة -التصريع-.

و إذا تأملنا نسب توارد الظاهرتين السابقتين في الإلياذة، فإننا نجدها موزعة كالآتي:

- ورد التصريع (37) مرة في مطلع المقطوعات. ليمثل بذلك نسبة (37%).

- و وردت ظاهرة التقفية (62) مرة أي بنسبة (62%).

- و قد خلت المقطوعة رقم (26) من التصريع و التقفية.

و مما سبق نلاحظ غلبة نسب التقفية مقارنة بها في التصريع، و إن كان من حكم على هاتين الظاهرتين، فإنهما يدخلان في باب الشيوع لدى الشعراء، ذلك أن التصريع و التقفية قد وردا قديما و حديثا في أشعارهم.(1) و هناك من ذهب إلى أن " التقفية شيء أحدثه المتأخر ون."(2).

ويمكن القول أن استعمال الظاهرتين السابقتين في مطالع القصائد، يشكل مراكز تكثيف موسيقي، و يسهم في خلق تجانس بين الإيقاعات و المماثلة بينها ،من خلال ضروب الموازنات و التساوي في المقادير.

و من ثم فإن الشاعر منذ الوهلة الأولى قد عقد صلة بينه و بين المتلقي، وعمد إلى خلق مؤثرات موسيقية، تتقوى أكثر كلما أوشك المتلقي أن ينهي قراءة أو سماع البيت الشعري.

---

(1)ينظر:ابن سنان الخفاجي،سر الفصاحة،ص/ 188. وابن الأثير،المثل السائر،ج(1)،ص/375.

2):التبريزي،الكافي في العروض والقوافي،ص/16.

فتكون بذلك ظاهرتا التصريع و التقفية إيذانا مسبقا لمعرفة القوافي التي تبنى عليها القصيدة، و خاصة ما يكون في التصريع لأن سببه " مبادرة الشاعر ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور..."(1). و لذلك يحقق التصريع فائدة ،إذ أنه "قبل كمال البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها"(2).

و نظرا لأهمية التصريع، نجد أن الشعراء قد حرصوا كل الحرص على توظيفه توظيفا لائقا مقبولا، ليخرجه من حيز الصنعة والتكلف و يدخله في باب الدلالة على صفاء الطبع، وافتنان التصرف في أساليب القول.

و لذلك يعتبر (ابن رشيق) التصريع "دليلا على قوة الطبع، وكثرة المادة، إلا أنه إذا كثر في القصيدة دل على التكلف،..."(1).

و يذهب (ابن سنان الخفاجي) نفس المذهب، حيث يرى" أن التصريع يحسن في أول القصيدة للتمييز بين الابتداء و غيره، و يفهم قبل تمام البيت روي القصيدة و قافيتها.

و لذلك قال أبو تمام:

و إنما يروقك بيت من الشعر عندما يصرع"(3).

و يشير (الخفاجي) إلى جمالية التصريع من خلال حكم نقدي، يذهب فيه إلى استحسان ورود التصريع في القصائد ،و لكن بشرط القلة. فيقول:" فأما إذا تكرر التصريع في القصيدة فلست أراه مختارا، و هو عندي يجري مجرى تكرر الترصيع و التجنيس و الطباق.. وإن هذه الأشياء إنما يحسن منها ما قل و جرى منها مجرى اللمعة و اللمحة، فأما إذا تواتر و تكرر فليس عندي ذلك مرضيا"(3).

و يشبه عملية القلة و الكثرة في التصريع بالخال في بعض الوجوه، فإنه يحسن فيها، بينما يقبح ذلك الخال لو كثر. و كذلك ما يكون في بعض النقوش من ألوان، فإنها –النقوش– تحسن مما يكون فيها من يسير اللون. و أيضا تستحسن غرة الفرس إذا كانت على قدر مخصوص، أما إذا شاع البياض في وجه، فإنه يقبح و لم يستحسن. و العلة في استحسان ما سبق تكون بالإضافة إلى غيرها.(3).

---

(1): العمدة،ج(1)،ص/174.

(2):ابن الأثير،المثل السائر،ج(1)،ص/375.

(3): سر الفصاحة،ص/189.

و شبيه بالحكم السابق ما نجده لدى (ابن الأثير)، الذي يذهب إلى أن من الأصناف كالتصريع و الترصيع و التجنيس و غيرها، "إنما يحسن منها ما قل و جرى مجرى الغرة من الوجه أو كان كالطراز من الثوب"(1).

و عليه فإن ما ورد في ظاهرتي التصريع و التقفية في الإلياذة، يجعل كلا منهما يدخل في باب الاستحسان الذي يشكل بخصوصياته الإيقاعية وظائف جمالية و تعبيرية و تأثيرية ،تجمع بين المرسل و المتلقي في آن واحد. ذلك أن "إيقاع الكلام، و من ثم إيقاع النظم، هو في المتكلم و كذلك في المستمع بقدر ما يندمج مع المتكلم..."(2).

كما أننا إذا تأملنا العروض في مطالع الإلياذة، فإننا نجدها قد تكونت من بنى، تمثل فيها الأسماء نسبة (92%) و الأفعال بنسبة (4%)، و الحروف في تشكيلها لتركيبات مختلفة –شبه جملة و جملة اسمية– بنسبة (3%).

فعلاوة على التماثل الصوتي بين حرف الروي في كل من العروض و الضرب، وكذا التساوي في الوزن و الحركة الإعرابية، فإن العروض في مطلع الإلياذة قد شكلت تماثلا آخر على مستوى طبيعة (نوع) البنية.

فمن المكونات الاسمية في العروض، قول الشاعر:

جزائر يا مطلع المعجزات و يا حجة الله في الكائنـــــات(3)

و قوله:

جزائـــــــــر يا لحكاية حبي و يا مـــن حملت السلام لقلبي (4)

وقوله:

جزائر يا بدعة الفاطـــــــــر و يا روعة الصانع القادر(5)

و ما يمكن أن يلاحظ في تلك الأسماء الواردة في العروض على اختلاف أنواعها، و اختلاف وظائفها النحوية، أنها كانت بنية أساسية لإيقاعات ظاهرتي التصريع و التقفية، فشاركت بذلك الإيقاعات من حيث موطن ورودها، الجملة العربية في خصوصياتها، باعتبار أن الاسم

---

(1):المثل السائر،ج(1)،ص/375.

(2):د.علي يونس،جماليات الصوت اللغوي،دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع،القاهرة،2002م،ص/71.

(3):مفدي زكرياء،إلياذة الجزائر،ص/39.

(4):م.ن ،ص/42.

(5): م.ن،ص/40.

"يوقوعه محكوما عليه و به و لأنه لا غنى للكلام عنه اعتبر من بين الأقسام أشرفها و أعلاها..."(1)

و قد حققت كل من الأسماء (المعجزات، الفاطر، حبي) تلاؤما دلاليا مع الأسماء الواردة في الضرب وهي(الكائنات،القادر،قلبي).فلفظة المعجزات بما تحمله من معان دالة على الشيء الخارق للعادة و الخارج عن المألوف، فإن لفظة الكائنات تدخل ضمن تلك الدلالات بالعلاقات الجزئية، باعتبار أن الكائنات على اختلاف طبيعتها تدخل ضمن ما هو معجز، خاصة في فلسفة خلقها على هيئات مختلفة، فمنها ما يدب على أربع، و منها ما هو على اثنين، و منها ما هو يزحف على بطنه...

و تدخل لفظة (الفاطر) مع لفظة (القادر) في علاقة المجانسة من خلال دلالة اللزوم، فالذي فطر السماوات و الأرض، قادر على كل شيء، و الذي يتمتع بالقدرة لا يعجزه في الكون أي شيء و هو منجزه.

كما أن لفظة "حبي" وثيقة الصلة بلفظة "قلبي"، ذلك أن هذا الأخير تكمن فيه مشاعر الحب و البغض و نوازع الخير و الشر. و من ثم فقد وجدت علاقة بين اللفظتين السابقتين و هي الحالية، أي أن الحب محله القلوب.

و مما تجدر الإشارة إليه أيضا أن مجيء التصريع أو التقفية في مكونات اسمية، قد خلق عنصر التشويق و الإثارة ،من خلال الإحالة إلى مشاهد مختزلة، حققت تواجدها بفعل قوة الألفاظ المستعملة و حسن توظيفها، فاستغنت بذلك تلك الألفاظ بذاتها، عما يمكن أن تكشف عنه آليات السرد، بخصوصياتها الحدثية. و بذلك يعطي كل من التصريع و التقفية في الإلياذة مجالات سردية ،تنوب مناب ما يمكن أن تجسده الأفعال.

كما حققت الألفاظ (الكائنات، القادر، المعجزات، الصانع) تأكيد المعاني و الدلالات، بشكل لا تدع للقارئ فيه ريبا في صدق الشاعر أثناء حديثه عن جمال الجزائر، و ما كشف عنه ذلك الحديث من علاقة الحب المتين بين الشاعر و وطنه، فتؤدي بذلك إيقاعات الصورة المختزلة و ما تحمله من مشاهد موحية، تجسدها دلالات فطر السماوات و الأرض و القدرة على كل شيء، "فلا يحتاج القلب المفتوح الواعي الموصول بالله إلى علم دقيق... ليستشعر الروعة و الرهبة أمام هذا الخلق الهائل الجميل العجيب. فحسبه إيقاع هذه المشاهد بذاتها على أوتاره، حسبه مشهد النجوم المتناثرة في الليلة الظلماء، حسبه مشهد النور الفائض في الليلة القمراء. حسبه الفجر المشقشق بالنور الموحي بالتنفس و الانطلاق... بل حسبه هذه الأرض و ما فيها من مشاهد لا تنتهي و لا يستقصيها سائح يقضي عمره في السياحة و التطلع و التملّي. بل حسبه زهرة واحدة لا ينتهي التأمل في ألوانها و أصباغها و تشكيلها و تنسيقها..."(2).

---

(1):د.محمد سمير نجيب اللبدي،معجم المصطلحات النحوية والصرفية،مطبعة أمزيان ،الجزائر،1980م ،ص/240.

(2):سيد قطب،في ظلال القرآن،الجزء(5)،ط(12)،دار الشروق للطبع،بيروت،1986م،ص/2920.

"يوقوعه محكوما عليه و به و لأنه لا غنى للكلام عنه اعتبر من بين الأقسام أشرفها و أعلاها..."(1)

و قد حققت كل من الأسماء (المعجزات، الفاطر، حبي) تلاؤما دلاليا مع الأسماء الواردة في الضرب وهي(الكائنات،القادر،قلبي).فلفظة المعجزات بما تحمله من معان دالة على الشيء الخارق للعادة و الخارج عن المألوف، فإن لفظة الكائنات تدخل ضمن تلك الدلالات بالعلاقات الجزئية، باعتبار أن الكائنات على اختلاف طبيعتها تدخل ضمن ما هو معجز، خاصة في فلسفة خلقها على هيئات مختلفة، فمنها ما يدب على أربع، و منها ما هو على اثنين، و منها ما هو يزحف على بطنه...

و تدخل لفظة (الفاطر) مع لفظة (القادر) في علاقة المجانسة من خلال دلالة اللزوم، فالذي فطر السماوات و الأرض، قادر على كل شيء، و الذي يتمتع بالقدرة لا يعجزه في الكون أي شيء و هو منجزه.

كما أن لفظة "حبي" وثيقة الصلة بلفظة "قلبي"، ذلك أن هذا الأخير تكمن فيه مشاعر الحب و البغض و نوازع الخير و الشر. و من ثم فقد وجدت علاقة بين اللفظتين السابقتين و هي الحالية، أي أن الحب محله القلوب.

و مما تجدر الإشارة إليه أيضا أن مجيء التصريع أو التقفية في مكونات اسمية، قد خلق عنصر التشويق و الإثارة ،من خلال الإحالة إلى مشاهد مختزلة، حققت تواجدها بفعل قوة الألفاظ المستعملة و حسن توظيفها، فاستغنت بذلك تلك الألفاظ بذاتها، عما يمكن أن تكشف عنه آليات السرد، بخصوصياتها الحدثية. و بذلك يعطي كل من التصريع و التقفية في الإلياذة مجالات سردية ،تنوب مناب ما يمكن أن تجسده الأفعال.

كما حققت الألفاظ (الكائنات، القادر، المعجزات، الصانع) تأكيد المعاني و الدلالات، بشكل لا تدع للقارئ فيه ريبا في صدق الشاعر أثناء حديثه عن جمال الجزائر، و ما كشف عنه ذلك الحديث من علاقة الحب المتين بين الشاعر و وطنه، فتؤدي بذلك إيقاعات الصورة المختزلة و ما تحمله من مشاهد موحية، تجسدها دلالات فطر السماوات و الأرض و القدرة على كل شيء، "فلا يحتاج القلب المفتوح الواعي الموصول بالله إلى علم دقيق... ليستشعر الروعة و الرهبة أمام هذا الخلق الهائل الجميل العجيب. فحسبه إيقاع هذه المشاهد بذاتها على أوتاره، حسبه مشهد النجوم المتناثرة في الليلة الظلماء، حسبه مشهد النور الفائض في الليلة القمراء. حسبه الفجر المشقشق بالنور الموحي بالتنفس و الانطلاق... بل حسبه هذه الأرض و ما فيها من مشاهد لا تنتهي و لا يستقصيها سائح يقضي عمره في السياحة و التطلع و التملّي. بل حسبه زهرة واحدة لا ينتهي التأمل في ألوانها و أصباغها و تشكيلها و تنسيقها..."(2).

---

(1):د.محمد سمير نجيب اللبدي،معجم المصطلحات النحوية والصرفية،مطبعة أمزيان ،الجزائر،1980م ،ص/240.

(2):سيد قطب،في ظلال القرآن،الجزء(5)،ط(12)،دار الشروق للطبع،بيروت،1986م،ص/2920.

بمعنى أن ألفاظ اللغة قد تفتح المجال للبحث في الدلالات السابقة من خلال رصد مصادر ثقافة الشاعر التي أفرزت النزعة الدينية، و البحث أيضا في الأسباب التي جعلت الشاعر ينزع نزعة صوفية في تصوير جمال الوطن و التعبير عن حبه له في ألفاظ، تقطر المعاني على أعناقها.وذلك التصوير قد أدلى به النص القرآني،إذ يقول تعالى:" الحمد لله فاطر السماوات و الأرض جاعلِ الملائكة رسلا أُولى أجنحة مثنى و ثُلاث و رُباع يزيد في الخلق ما يشاء إنَّ الله على كل شيء قدير"(*).

و تشكل أحيانا المكونات الاسمية، في التصريع و التقفية، علاقات بأغراض بلاغية، منها الإخبار المقترن بالمدح والفخر، من ذلك قول الشاعر:

دعوا ماسينيسا يردد صدانا ذروه يخلد زكي دمانا(1)

و قوله:

وهبنا العروبة جنسا و دينا و إنا بما قد وهبنا رضينا(2)

و قوله:

فجاءت فرنسا... فكنا كراما و كنا الألى يطعمون الطعاما!(3)

و قوله:

أيا عبد القادر... كنت القديرا و كان النضال طويلا عسيرا(4)

و يقترن الإخبار أحيانا ببيان مواقف أعداء الوطن ،لتصحبها مواقف الشاعر المتلونة بالألم والنقمة ، ومن ذلك قول الشاعر:

و أوغر قلب الصليب الحقود علانا، و أمعن فينا الحسود(5)

سكيـــكدة الثائرين أعيـــدي علينا فضائح باغ حقود(6)

(*):فاطر،الآية،(01).

(1): إيالة الجزائر،ص/64.

(2):م،ن،ص/70.

(3): م،ن ،ص/82.

(4): م،ن ،ص/84.

(5): م،ن. ص/81.

(6): م،ن ،ص/104.

كما كشفت تلك الأسماء عن رؤية الشاعر للاستعمار الفرنسي، الذي لا يمكن الخلاص منه بالهتافات والصراخ، أو الانتخابات و خدعة السياسة، بل آمن الشاعر بمنطق القوة،في استرجاع السيادة الوطنية و تحقيق الحرية الكاملة، مؤمنا بذلك بأن ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة: قوة السلاح، و الجند، و العزيمة و الإيمان. فوظف لذلك لغة، حملت في إيقاعاتها المعاني السابقة، إنها لغة السيادة المصنوعة بالدم الطاهر، و لغة النار و الرصاص و النضال و الكفاح.

فمن ذلك قول الشاعر:

بلى... يا فرنسيس هذا الحمى صنعنا سيادته بالدما(1)

وكذلك قوله:

و تنكر ثورتنا العارمـــة بطولات سيدتي فاطمة(2)

و قوله:

بنو سيدي الشيخ قادوا النضالا فهزوا الثرى و أذابوا الجبالا(3)

و قوله:

فيا آل مقران أسد الكفاح و نبع الندى، و الهدى و الصلاح(4)

و قوله:

و طالت خرافات حرب الكلام و ما بلغ الشعب فيها المرام(5)

و قوله:

تبارك شعبا تحدى العنادا فصام، و أضرب، سبعا شدادا(6)

إن المواقف التي أعلنها الشاعر، في ألفاظ جسدت بإيقاعاتها الصارخة و القوية دلالات الرفض القطعي للاستعمار و سياسات المساومة لكرامة الشعب الجزائري، فكان ذلك الموقف هو ما "وقفت الجزائر الموحدة من الاستعمار الغاصب العنيد، و هذه هي اللغة التي اختارها الشعب الجزائري لتحرير رقبته من العبودية، و شاء القدر أن يكون الشاعر مفدي زكرياء متفردا في شعره بهذا الموقف، و من غيره من الشعراء، و يستوعب هذه الحقيقة أكثر من غيره من الأدباء..."(7).

---

(1):إلياذة الجزائر،ص/83.

(2):م.ن،ص/86.

(3): م.ن،ص/88.

(4): م.ن،ص/89.

(5): م.ن،ص/99.

(6): م.ن،ص/103.

(7):د.أحمد عثمان رحماني،الرؤيا والتشكيل في الأدب المعاصر،ط(1)،مكتبة وهبة للطباعة والنشر،القاهرة،2004م،ص/88.

و من الخصائص التي نلحظها،في الكلمات المشكلة لظاهرتي التصريع و التقفية، خاصية التجنيس أو المجانسة التي تسهم في خلق انسجام أبين ، بين تفعيلتي العروض و الضرب، في مطالع الأبيات، من خلال اشتراكها في بعض الحروف، علاوة على الاشتراك في الوزن و التقفية و الحركة الإعرابية.

من ذلك قول الشاعر:

تلمسان مهما أطلنا الطوافا إليك تلمسان تنهي المطافا(1)

و قوله:

و أوغر قلب الصليب الحقود علانا، و أمعن فينا الحسود

و قوله:

تلقف رايتك ابن الجزائرْ و عند ابن زيان تبلى السرائر(2)

وكذلك قوله:

ذكرنا بسرتا نفوسا أبيـــه ذكرنا بها الأعصر الذهبيه(3)

و قوله:

و مستشرقون أحبوا الجلالا و مستشرقون، أشاعوا الضلالا(4)

فقد تكررت الطاء وألف المد في كلمتي (الطوافا، المطافا)، و الحاء و واو المد في (الحقود، الحسود)، و الهمزة و ألف المد في (الجزائر، السرائر)، و الباء في (أبيَّه، الذهبيَّه)، و اللام و ألف المد في (الجلالا، الضلالا)، لتكرر بذلك الخصائص الصوتية للصوامت و الصوائت السابقة في كل من العروض و الضرب.

و قد تتعدى الكلمات المشكلة للعروض و الضرب في مطالع الأبيات حدود التجانس الصوتي بينها، لتكرر العروض بأكملها في الضرب، كقول الشاعر:

أولئك آباؤنا، منذ عيسى و كان محمد صهرا لعيسى(5)

و مما تجدر الإشارة إليه أن دخول التصريع المجنَّس، في علاقة التكرار أو الترديد قد اقتضاه المقام، فأفادت لفظة (عيسى) في الصدر دلالة الانتماء التي أشارت إلى عراقة الأصل، المحكوم بدلالة زمنية، تخضع لها السلالات في تحديدها. بينما أفادت لفظة (عيسى) في العجز معنى المصاهرة، وبذلك إشارة إلى الذكر و الأنثى اللذين ينشأ عن اقترانهما الجنين، و ذلك من قدرة الله

---

(1):إيابة الجزائر،ص/80.

(2):م.ن،ص/85.

(3):م.ن،ص/128.

(4):م.ن،ص/138.

(5):م.ن،ص/68.

تعالى.وذلك ما يتجلى في قوله: " وهو الذي خلق من الماء بشرا فجعله نسبا و صهرا و كان ربك قديرا"*.

لتتكرر لفظة (عيسى) في البيت الأخير من المقطوعة السابقة:

إذا عرب الدين أصلابنا فما زال أحمد صِهرا لعيسى!(1)

و تدخل الألفاظ المشكلة في علاقات أسلوبية، تفيد التوكيد من خلال المجاورة، من ذلك قول الشاعر:

بلادي بلادي، الأمان الأمان أغنيٌ علاك، بأي لســـــان؟(2)

ليتكرر صدر البيت الأول في البيت الأخير:

إليك صلاتي، و أزكى سلامي بلادي بلادي، الأمان الأمان(2)

لتكشف بذلك لفظة (الأمان) المكررة بنفس الكيفية، و في مواطن مختلفة من المقطوعة، عن الحالة النفسية للشاعر المتألمة لواقع المجتمع الجزائري الذي تحولت فيه المفاهيم و انحرفت فيه القيم. فما كان من حلم تحمله الثورة في ذاتها من تغيير جدري، يحتكم لمنطق القوة الفكرية و الحربية، و ما كان أيضا للاستقلال من مفهوم التخلص من العبودية و الاضطهاد و التبعية و تحقيق غد مشرق بكل معطياته الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية و الحضارية، فكل ذلك قد تلاشى و تبدد أو تغيرت مفاهيمه في ظل بنية اجتماعية متأثرة في ثقافتها و لغتها و دينها برواسب الاستعمار.

و يشير (د. عمر أحمد بوقرورة) إلى ذلك التغير من خلال تعبير موسوم "بالاستقلال و بنية التضاد"، إذ يقول في ذلك:" المؤكد أن شيئا من التحريف و التبديل قد وقع بعد الاستقلال، ففي الوقت الذي كان فيه الشعب يحتفل بإنجازات عظيمة راحت فئة أخرى غريبة مندسة تبحث عن (الأنا) في ظل طموحات و أطماع غير مشروعة، و بقدر ما كانت الفرحة عظيمة كانت الأنانية أعظم، و في ظل ذلك التبديل و تلك الأنانية بدأ جلال الثورة يتلاشى، و تلاشت معه فرحة الاستقلال الذي فسر على أنه استقلال عسكري في أغلب الأحيان، وتبعا لذلك فإن المرجعية الثورية المكونة من العربية و الإسلام و من الفعل السليم قد غدت بعد الاستقلال هدفا لامتدادات إيديولوجية مؤيدة بالفكر الغربي، و التي صارت مرادفات للفعل الثوري يقيس بها المجتمع تفوقه، ويعتمدها كمصدر لكل عمل يقوم به"(3).

---

*: سورة الفرقان،الآية(54).

(1): إلياذة الجزائر،ص/68.

(2):م.ن،ص/158.

(3):دراسات في الشعر الجزائري المعاصر-الشعر وسياق المتغير الحضاري-دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع،عين مليلة،الجزائر،2004م،ص/77.

و إن كان يهمنا من أمر، ذلك التحول في بعض المفاهيم التي حملتها مرحلة ما قبل الاستقلال و ما آلت إليه بعده، فإن البنية الإيقاعية التي شكلتها ظاهرة التصريع في تميزها بالعلاقات السابقة – التكرار و المجاورة– و إفادتها لغرض بلاغي تمثل في التوكيد. فكل ذلك قد كشف عن قلق الشاعر على مصير الجزائر، فكما شغلته الجزائر قبل الاستقلال فهي تشغله بعده، فحمل هم وطنه و قضية بلاده، و عبر عن طموح شعبه و آماله و آلامه، في كلتا المرحلتين.–قبل وبعد الاستقلال –. كما نحس بذلك الحرص الشديد و الخوف المتزايد على مصير بلاده، و هو الذي عاش محنتها زمن الثورة.

و عليه فإن البنية الإيقاعية للتصريع بما حملته من دلالات، تكشف عن مشاعر و أحاسيس الشاعر في ارتباطها بسياقات جديدة، لم يعبر إطلاقا عن الإحباط لدى الشاعر كما ذهب إليه بعض الدارسين. و لم تفسر،على أي حال من الأحوال، رأي بعضهم الآخر، في أن هناك مفدي زكرياء قبل الثورة، و آخر بعدها، على اعتقاد أنه لم يهتم بقضايا ما بعد الاستقلال.

إن ما يمكن أن يضاف لتبرير البنية الإيقاعية في استبعاد الآراء السابقة، هو حياة الشاعر ذاتها، و مسيرة كفاحه و سجنه العديد من المرات بسبب قضية وطنه. كما أن الشاعر كتب قصائد بدمه، و هو معتقل في السجون التي لم تزده ظلمتها، و ضيق مساحتها، و ندى جدرانها إلا حبا أعمق لوطنه، و تمسكا أكبر بقضية وطنه.

فالشاعر بمرجعيته الفكرية المحتكمة للجزائر وطنا و للإسلام دينا و للعربية لغة، قد حز في نفسه و أدمى فؤاده، و أثلم صدره و أعجز بيانه ما آلت إليه الجزائر و كيف بدأت تفقد الثوابت السابقة، بعد أن ضحت بالنفس والنفيس.

كما أن النقد اللاذع للواقع المعيش بعد الاستقلال، و الذي صوره الشاعر أصدق تصوير، و مثله في صورة واقعية، بينت بجلاء خطورة الأوضاع، و انعكاسات الفكر الاستعماري على مختلف شرائح المجتمع الجزائري، من خلال حديثه عن مواضيع تتعلق بالإنسان الجزائري، و كيف تؤثر على كيانه و شخصيته و لغته و معتقداته.

و مما أشار إليه الشاعر من حديث حول التحول الحاصل في بعض العادات و التقاليد لدى الشباب خاصة قضية الزواج بالأجنبيات و التفرنج الحاصل لبعض الجزائريات، و تفضيل سماع قرع الطبول على أذان الصلاة، و إقامة حفلات تختلط فيها النسوة بالرجال، و التخنث الملحوظ في بعض الشباب، و أمراض السياسة و الثقافة الجديدتين، و عيوب التعليم و بعض المعلمين... كل ذلك كان في لغة صادقة (شفافة) قوية تغني القارئ عن التأكد من تلك الوقائع في كتب علم الاجتماع أو السياسة أو غيرها من المصادر.

فكل ما سبق من قضايا نجده قد فشا،بشكل رهيب في وقتنا الراهن ،إلا أنه لم ينل الحظ الأوفر في شعر المعاصرين، و إن كان مطروقا فإنه لم يصل درجة الجرأة، و التهجم المباشر اللذين نلمسهما، في شعر مفدي زكرياء ،من خلال إلياذته.

و من ذلك قوله:

غرابيب سود تجيد النعيـــــق و تختال في مشيها كالزرافـــه

و تستبله الناس في كل شـــيء فما أثبت العقل قالت خلافـــه

و ما قرر العلم والضالعـــون رمته، و قالت حديث خرافـه

إلى أن يقول:

قرامطة كالحجارة غلـــــف فيا لمصيبتنا في الثقافـــة!(1)

و قوله:

كم اندس بين المثقف حركي! فأبدل فيه اليقين بشك!

يسبح يوما... و يكفر عشرا و يعبث بين عفاف، و هتك!(2)

و قوله:

و منهن كالعنز بادي الرذيلة يدلّلن بالعار بين القبيلـــــه

يشمّرن ديلا عن العورات يثرن فضول النفوس الدخيلة(3)

و قوله:

و يفتخرون بشرب الخمور و في الكأس ترسب كل البلايا(4)

إن تلك الجرأة في معالجة مشكلات المجتمع، و التفطن لها في بصيرة وفكر ثاقبين يوعز بعض الشعراء المعاصرين.

و ما تجدر الإشارة إليه أيضا، هو أن الدافع للحديث عن تلك القضايا المتعلقة بالفرد الجزائري، لم يكن لغايات نفعية تتعلق بالشاعر، بقدر ما كانت فكرا حريصا، على معالجة كل ما يمكن أن يشوه و يؤثر سلبا ،في مقومات الشخصية الوطنية التي تعد الكيان الأساس للبناء الحضاري للمجتمع.

فإن ما كان من اهتمام بطريقة كلام الموصوف (المتحدث عنه) و سيرته، كما في قول الشاعر:

غرابيب سود تجيد النعيـــق و تختال في مشيها كالزرافـــه

يرتبط بالأغراض السابقة الذكر، و يجعل الفارق واضحا بين شعر مفدي زكرياء- في هذا المجال- و بين أشعار بعض كبار الشعراء (كالمُتنبّي)، الذي لم يهتم في شعره بحركة سيف الدولة الحمداني -أينما حل- و ملبسه و مأكله،إلا أن ينال عنده الحظوة اللائقة و يلقى منه الرضا، و يمنح الهبات و العطايا.

---

(1): إلياذة الجزائر،ص/136.

(2):م.ن،ص/135.

(3):م.ن،ص/142.

(4):م.ن،ص/133.

و ما يمكن أن نستنتجه أيضا حول البنية الإيقاعية للتصريع و التقفية، أن بنيتها اللغوية و ما حملته من دلالات، قد ساهمت في تحقيق عملية التواصل بين الشاعر و المتلقي، و أداء وظائف جمالية و تأثيرية من ناحية، و الكشف عن نفسية الشاعر و بعض مواقفه الانفعالية من ناحية أخرى.

و من ثم حققت البنية الإيقاعية إبلاغية الخطاب الشعري، ذلك أن " الإبلاغية تشمل كل ما يجاور الجانبين الموضوعي و الفكري للكلام، و كل ما يجاوز عملية إيصال الوقائع و الأفكار عن طريق الإخبار و الإعلام. و أن عوامل مثل الاهتمام بعنصر من عناصر العبارة و إبرازه، وتناغم الأصوات اللغوية، و إيقاع العبارة، و نبره الملحوظ و القيم الانفعالية، و القيم الباعثة على التذكر و تداعي الأفكار كالتعابير المستعارة من أمهات الكتب و السجلات الأدبية و الأساليب المتميزة بالفصاحة و البلاغة، و الأخرى الدارجة المألوفة. كل ذلك داخل في مجال الإبلاغية. فاللغة هي الشيوع الأول و الأساسي في الإبلاغية"(1).

---

(1):محمد عزام،التحليل الألسني للأدب،منشورات وزارة الثقافة ،دمشق،1994م،ص/157.

سابعا:إيقاع القوافي الداخلية

تؤدي القوافي الداخلية دورا مهما في تلوين إيقاعات الإلياذة، مما يكسبها ثراء موسيقيا يضاف للقوافي الخارجية و يخرج هذه الأخيرة من سمة الرتابة ليجعلها تتميز بالتنوع من خلال خصوصيات جديدة، تختلف باختلاف رويها و مكان تواردها، و علاقاتها ببعض المكونات على مستوى البيت الشعري الواحد أو على مستوى عدة أبيات.

و من القوافي الداخلية في الإلياذة ما يلتزم فيه الشاعر حرف الروي بشكل متتالي على مستوى العروض، من ذلك الدال في قول الشاعر:

قراصنة البحر عاثوا فسادا ← فأدب ليث البحار الأسود

و خاض الأمازيغ ساح الفدا ← تباركهم صلوات الجدود(1)

وقوله،أيضا:

و يا لوحة في سجل الخلود ← تموج بها الصور الحالمات

و يا قصة بث فيها الوجود ← معاني السمو بروع الحياة(2)

و اللام في قوله:

و يا تربة تاه فيها الجلال ← فتاهت بها القمم الشامخات

و ألقى النهاية فيها الجمال ← فهمنا بأسرارها الفاتنات(2)

و الراء في قوله:

يصعد في الجو أنفاســـه ← عبيرا... و أحشاؤه في التهاب

و تعلى المواجد في صدره ← تطارحـــها نـــزوات الشـــبـــاب

... يحاول كتمان أسراره ← فتفضحه خـــائنـــات الحـــبـــاب

أيخفي هواه و في راحتيه ← تموج المحاسن ملء الرحاب؟(3)

---

(1):إلياذة الجزائر،ص/81.

(2):م.ن،ص/39.

(3): م.ن،ص/53.

و قوله، أيضا:

و دوى بشر شال صوت النفير ← و إن كان يبدو بعيد المنال!

و راود صدق الضمير الأمير ← فقام يلاحق طيف الخيال(1)

- و اللام المتصلة بالياء الأصلية في الكلمة،من ذلك قوله:

و آثام أحلاس جيش عميل عديم الحيا، كضمير اليهود

و يا ذكريات الدماء الغوالي أفيضي جلالك ملء نشيدي

و يا لعنات السماء، انزلي صواعق، فوق الظلوم الحقود(2)

وكذا الراء:

تركت الخوالف تحسو الغبار و طرت أسابق مطلع الفجر

و دست الصراصير بين الصخور فصعر خد الحجارة صخري(3)

وأيضا قوله:

و لولا التنقل يذكي شعوري و يرهف حسي، و يبلو شعوري

لغاض معيني، و أجبل فكري و عشت بليدا كبعض البلاد!(4)

و مما يلاحظ في قوافي الدال أنها:

-اختلفت في حركتها الإعرابية بين كسر و ضم (الخلود، الوجودُ)، لتسهم بذلك الصوائت (الحركات القصيرة) في تنويع النغمة بين هبوط و صعود.

-تحقق فيها التجانس الإيقاعي من خلال المصوتات الواردة فيها، إذ اشتملت كل من لفظتي (الخلود و الوجود) على ضمة طويلة، و أيضا اشتراكهما في الوزن مما يحقق خاصية الكم بينهما.

-كما أن التلوين الإيقاعي للقوافي الداخلية ،قد تحقق بفعل الاختلاف الحاصل بينها،في كونهامطلقة، و بين القوافي الخارجية التي كانت مقيدة.

-كما يلاحظ أيضا اشتراك القوافي الداخلية في رويها مع الخارجية، مما يجعل للدال دلالة مرئية تجسد محاولة السيطرة لإيقاع الدال، من خلال التكرار الذي يبين تمركز الدال في كلا القافيتين.

---

(1): إلياذة الجزائر،ص/90.

(2)نم.ن،ص/98.

(3)نم.ن،ص/154.

(4)نم.ن،ص/156.

إن المصوتات تتعزز أكثر في لفظة (سادا) بخلاف (الفدا)، من خلال ورود ألف المد مرتين في اللفظة الأولى على غرار الثانية. و إن كان هناك تماثل إيقاعي بينهما على مستوى المقطع الأخير، فإننا نحس اختلافا واضحا ،بين اللفظتين السابقتين في البداية، إذ نلاحظ اختلاف المد في بداية لفظة (الفدا)، و بمجرد نطقنا للفاء نحس باختفاء المد الحاصل بفعل الفتحة الطويلة. و قد ساهمت الكسرة القصيرة في الفاء، بنغمتها الهابطة قليلا ،في الإشعار المسبق بذلك الاختفاء.

و أما اللام في الأمثلة السابقة، فإنها:

– تختلف بين مجيئها مردوفة في كل من (عميل، الغوالي)، وخالية منه (انزلي) وبذلك اختلفت إيقاعاتها بالرغم من تساويها في كم المقطع الأخير (/0)، و ذلك ما حقق الكيف في القوافي الداخلية، بفعل خصوصيات التنوين الذي عزز إيقاعات اللام بما تحمله النون المنطوقة من غنة، و كما أوحى بنوع من البتر على مستوى التنوين مقارنة بالمد الحاصل في الميم قبلها، و كأن الحركة تختطف اختطافا في لفظة (انزلي).

و تتفق لفظتا (الجلال و الجمال) في الروي و الحركة الإعرابية و الوزن، و بعض الحروف مما يجعل التجانس واقعا في ألفاظ القوافي الداخلية، مما يجعلها تصنف في ضروب البلاغة، مشكلة بذلك ظاهرة التطريز*، و يتضح لنا ذلك من خلال تعريف (أبي هلال العسكري) له، حيث يقول:" هو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون التطريز فيها كالطراز في الثوب..."(1).

و من ثم يعد التطريز ضربا من الموازنات تتعدى حدود البيت الشعري لتعزز علاقة الربط بينه و بين ما يليه،لتحقق بذلك جمالية الشعر.

– و مما يلاحظ أيضا أن التطريز الذي شكلته لفظتا (الجلال و الجمال)، قد كان خادما للمعنى، إذ تتبع فيه الألفاظ هذا الأخير، فكل من كلمتي (الجلال و الجمال) بما تحمله من دلالات تعبر عن العظمة و الحسن و البهاء كان مناسبا لمعنى المقطوعة التي أراد الشاعر فيها أن يبين عظمة خلق الله و جليل بدائعه في الكون من خلال الجزائر كنموذج.

– كما يدخل التطريز في علاقات دلالية مع اللفظتين المكونتين لتفعيلتي الضرب من كل بيت؛ فلفظة الجلال تتفق دلالتها ولفظة (الشامخات) من خلال دلالات العظمة و السمو و الرفعة و العلو؛ و لفظة (الجمال) أيضا تتفق دلاليا و لفظة (الفاتنات)، إذ أن الفتنة مسببة عن الجمال.

---

*وقد ذهب فيه البلغاء والنقاد مذاهب شتى.

(1):الصناعتين،ص/425.

ولعل ذلك ما أشار إليه (عبد القاهر الجرجاني) في قوله "و لن تجد أيمن طائرا، و أحسن أولا و آخرا، و أهدى إلى الإحسان، و أجلب للاستحسان، من أن ترسل المعاني على سجيتها، و تدعها تطلب لأنفسها الألفاظ، فإنما إذا تركت و ما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها، ولا تلبس من العارض إلا ما يزينها..."(1).

و تدخل قافية **الراء** باتصالها بهاء الضمير في علاقات المجانسة الإيقاعية مع ما يسبقها و يليها من أبيات. و يتضح ذلك من خلال الألفاظ (أنفاسه، صدره، أسراره، راحتيه)، لتشكل الهاء بحركيتها راحة و انبساطا، يعززها عدم وجود حروف مد قبلها من جهة و المقام من جهة أخرى. إذ أن الشاعر كان واصفا حمام (ريغة)، مبرزا مظاهر الجمال فيه، مما ساهم في تبرير الانشراح و الاعتدال اللذين كشفت عنهما إيقاعات القوافي السابقة.

كما يدخل حرف الراء في علاقات هندسية جديدة، تربطه بالقوافي الخارجية من ناحية، وببعض المكونات الواردة في الحشو من ناحية أخرى. فتتكرر الراء في نهاية الكلمات المكونة للبيت الشعري الثاني أربع مرات(04): (الصراصير، الصخور، صعر، صخري).

و مما ساهم في خلق تلوينات إيقاعية لتلك الألفاظ ،تنوع حركة الراء، بين فتح و كسر، في كل من عروض و ضرب البيت الأول، و في اللفظة الواردة حشوا و نظيرتها الكائنة عروضا. يضاف إلى ما سبق التنوع في المصوتات، التي اختلفت بين فتحة طويلة في (الغبار)، و كسرة طويلة في (الصراصير)، و الضمة الطويلة في (الصخور).

و قد يظهر روي القوافي الداخلية، في عروض بيت شعري، ثم يختفي بعد مسافة معينة ليعود للظهور من جديد. من ذلك الراء و النون.

يقول الشاعر:

جزائر، يا بدعة الفاطر و يا روعة الصانع القادر
و يا ومضة الحب في خاطري و إشراقة الوحي للشاعر
و يا مثلا لصفاء الضمير يجل عن المثل السائر

فالراء المستعملة رويا في البيت الأول تختفي لتظهر بعد مسافة مقدرة بثلاث أبيات، لتختفي بعدها، و تعاود الظهور من جديد بعد نفس المسافة السابقة، لتحقق بذلك خاصية التساوي فيها.

كما أن التلوين الإيقاعي الحاصل في ألفاظ (الفاطر، خاطري، الضمير)،هو ما كان من تحول، في حرف المد ،في اللفظة الأخيرة ،إلى ياء بعد أن كان ألفا.

---

(1):أسرار البلاغة- في علم البيان-تحقيق وتعليق سعيد محمد اللّحّام،ط(1)،دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،ص/13.

و تقل المسافة بين روي القافية الداخلية عن سابقتها، و يتضح ذلك في روي النون. ومن ذلك، قول الشاعر:

و أسطورة رددتها القــرون فهاجت بأعماقها الذكريات
و يا تربة تاه فيها الجــلال فتاهت بها القمم الشامخات
و ألقى النهاية فيها الجمــال فهمنا بأسرارها الفــاتنات
و أهوى على قدميها الزمان فأهوى على قدميها الطغاة

فالنون تظهر في لفظة القرون و تختفي لتحل محلها اللام، ثم تظهر من جديد بعد مسافة بيتين من الشعر.

و إذا كانت القوافي الداخلية في الأمثلة الأخيرة، قد خالفت نظيراتها في الخارجية، بأن كانت الأولى مطلقة و الثانية مقيدة، فإن التلوين الإيقاعي المضاف هو اختلاف حرف المد بين واو في لفظة (القرون) و بين ألف في لفظة (الزمان)، لتوائم بذلك حروف المد الدلالة المعجمية في اللفظتين السابقتين، فتعبر عن الامتداد و الاستغراق. كما توائمها في الدلالات الإيحائية (الإضافية) التي كشفت عنها الأبيات الشعرية.

فالشاعر يضفي على قصة الجزائر صفة الأسطورية، التي تمتد قصتها عبر الزمان و المكان، لتكون في النهاية ذكرى توحي للعقل الإنساني و وجدانه بأحداث عظيمة تحكمها واقعية تاريخية أبهرت العدو قبل الصديق، مما جعلها بسحر جلالها تحني الرقاب لها. ذلك السحر الذي جسدته الأسطورة بلفظها لا بطبيعة أحداثها المبنية على ضرب من الوهم و الخيال.

ذلك أن كلمة أسطورة "يحوطها سحر خاص... يعطي لها من الامتداد ما لا يتوفر من الكلمات في أي لغة من اللغات... إذ هي توحي بالامتداد عبر المكان و عبر الزمان... توحي بالعطاء المجنح للعقل الإنساني و للوجدان الإنساني..."(1).

و من القوافي الداخلية ما هو مختلف الروي متجانس الوصل، و قد تنوع هذا الأخير ،حيث تمثل في ياء النسبة، في كل من المقطوعات:(03، 17، 19). و من ذلك قول الشاعر:

جزائر، يا لحكــايــة حــبي و يا من حملت السلام لقلبي
و يا من سكبت الجمال بروحي و يا من أشعت الضياء بدربي
فلو جمــالك ماصــح ديــني و ما إن عرفت الطريق لربي...!
و لو العقيدة تغمــر قلبي لما كنت أومن إلا بشــعبي!
إذا ما ذكرتك شــع كياني و إما سمــعت نــداك ألبــي

لتجسد دلالات الألفاظ المختومة بياء النسبة- على مستوى القوافي الداخلية- تجانسا في إيقاعات

---

(1)فاروق خور شيد،أديب الأسطورة عند العرب،ط(1)،مكتبة الثقافة الدينية للنشر،القاهرة،2004م،ص/3.

القوافي الخارجية، و كأن هذه الأخيرة قد نقلت إلى موقع الأولى. فجسدت تلك الامتدادات قصة الجزائر، الممتدة عبر الزمان و المكان، لتمتد معها علاقة الشاعر، و ترصد أحداث تلك القصة بمختلف عناصرها الفنية من بداية و نهاية، و أبطال و أمكنة، و صراع مع القيم و الثوابت و الحضارة.

كما كشفت تلك الامتدادات عن علاقة الشاعر بالجزائر، التي كان قوامها الحب و جمال الروح و صحة الدين و استقامته، و غمرة القلب بالعقيدة، و إشعاع الكيان.

و مما نجده من وصل أيضا ،في القوافي الداخلية هاء الضمير المؤنث، و قد ظهر في كل من المقطوعات (05، 26، 55)، من ذلك قول الشاعر:

و سلْ قبة الحور نم بها ... منار على حورها يتآمـــر

سل الورد يحمل أنفاسها ... لحيدر مثل الحظوظ البواكر

و أبيار تزهو بقديســـها ... رفائيل يخفي انسلال الجئاذر(1)

فقد ساهمت الهاء، بالمد الحاصل فيها ،في تجسيد التلون الإيقاعي المخالف لقوافي الضرب المقيدة. و كما سبقت الإشارة، في عناصر سابقة، إلى أن الهاء الممدودة ،قد خففت من شدة الانفعال الذي اتسم به الشاعر، في بعض المواقف، و ترجمت حالات من الانبساط و الانشراح، في علاقتها بالسياق الذي وردت فيه الهاء الممدودة. فالشاعر كان يبرز مظاهر الجمال الكائنة في بلد الجزائر، من خلال التماسها في كل شبر منها، رابطا ذلك بحدثية ثورية أو مواقف بطولية،ليضفي على الأمكنة حيوية، يتآزر فيها جمال الطبيعة و جمال الحدث.

و إن كان فيما سبق من دلالة، فإنما يدل على حرص الشاعر على كل ما يمكن أن يحفظ ذاكرة الأمة، و التصدي بكل الوسائل لمقاومة ثقافة المستعمر البائدة، وترسيخ المبادئ المكونة للشخصية الوطنية، خاصة إذا علمنا أن من بين الوسائل التي لجأت إليها فرنسا لإقناع الجزائريين أن الجزائر فرنسية؛ أسماء الأماكن الجزائرية التي " تعرضت إلى الإلغاء التام من طرف الإدارة الفرنسية، و هذا لفصل الجزائر عن تاريخها..."(2)

كما أن بعض نظريات الاستعمار كانت " تفسر التشابه القائم بين أسماء أماكن الجزائر القديمة و أسماء أماكن أوروبا إلى التواجد الأوروبي في الجزائر منذ ما قبل التاريخ، الشيء الذي يصبغ على الاستعمار الفرنسي صبغة شرعية تاريخية، أي بمعنى آخر أن وجود فرنسا في الجزائر هو عودة إلى الأرض التي استوطنها أجدادها منذ ما قبل التاريخ..."(2).

---

(1):إلياذة الجزائر،ص/44.

(2):بوسامة لحمد،أصول أقدم اللغات في أسماء الجزائر،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،2002م،ص/11،12 .

و بذلك فإن ربط الشاعر حديثه بأسماء الأماكن ،هو دعوة للإطلاع على قصة الجزائر في أماكنها، وحرص على ثقافتنا و هويتنا.

و تؤدي ألف المد دورا كبيرا في القوافي الداخلية من خلال تواردها بنسب معتبرة على اختلاف الحرف الذي اتصلت به، من ذلك المقطوعات (05، 13، 37، 42، 48، 54، 60، 71).

من ذلك قول الشاعر:

و في القصبة امتد ليل السهارى ... و نهر المجرة نشوان ساهر

و في ساحة الشهداء تعالـــى ... مآذن تجلوا عيون البصائر

و في كل حي غوالي المنى ... و في كل بيت نشيد الجزائرْ(1)

فقد نابت الألف المكسورة ،في القوافي الداخلية ،عن الألف الممدودة، لتؤدي بذلك دورا مماثلا و إن خالفتها في الرسم، لتجسد بامتداداتها دلالات،تلائم معاني الأبيات و ما تعبر عنه بعض الألفاظ من امتداد ليل السهرانين و طوله، و تعالي أصوات المآذن و انطلاقها في السماء، و استمرار الأمنيات الغالية.

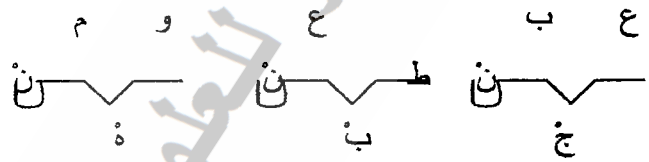
و قد ترسم ألف المد ،إلا أنها تفقد دلالة الامتداد، لتضفي تلوينا إيقاعيا آخر.و من ذلك قول الشاعر:

و تاه الصنوبر كبرا و عجبا ... على القمم الشامخات الرفيعه

و من تك فيه الأصالة طبعا ... تجبه الجنوع الطوال مطيعه!

و فاخر بالأرز لبنان وهما ... و خلد فيه الأغاني البديعه!(2)

فمن خلال الألفاظ (عُجْبًا، طبعًا، وَهْمًا) نحس بكسر الامتداد،في الحركة الإيقاعية، إذ يحول التنوين إلى مسار أفقي، تجسده مماثلة المقاطع في الألفاظ السابقة.وذلك ما يمثله الرسم الاتي:



إن ذلك الملمح الإيقاعي الذي جسدته القوافي الداخلية ،يتحقق بصفة كاملة و واضحة في القوافي الخارجية؛ إذ كانت بهاء سكت ساكنة ،تجسد إفراغا لشحنات انفعالية ،يساهم الإدغام في كل من (الشَّامخات، الطِّوال، خلَّد) في الكشف عنها.

و إذا كانت الحركة الإيقاعية المشكلة بفعل القوافي الداخلية متجانسة و نظيراتها في القوافي الخارجية و مشيرة إليها، فإن دلالات الصدور و الأعجاز أيضا قد تداخلت في علاقات المواءمة؛ فتيهان الصنوبر المنعوت بالكبر و العجب، لم يكن إلا ما عرف بالشموخ و الرفعة. و الطبع الأصيل ،من دون شك ،يهزم أصحاب العقول السخيفة، فما إن تلبث إلا لتركن بعد منطق العقل و صواب الحجة و سداد الرأي. و من أسمع صوته كل البلدان –صديقة أو عدوة– كان جديرا أن يترك صداها

---

(1):إلياذة الجزائر،ص/44.

(2):م.ن،ص/54.

في الشعوب التي كانت تجمعها وحدة المصير و العروبة، و أن يخلد فيها أبدع ذكرى.

و تتعزز إيقاعات القوافي الداخلية أكثر، من خلال انتشارها ،عبر مساحات أوسع في المقطوعات الشعرية، من ذلك قول الشاعر:

طربنا مع الحلفاء اغترارا — و قمنا نصفق في غير عرس
فكانوا مع الغدر عونا علينا — و درســا لقادتــنا أي درس!
و علمنا آشــياري الثنــايا — فبدد لــون الدما كــل لبــس
و كانت تلاحق أقلامــنا — سراب الضياع فبــاعت ببخس
و كانت تكافح أحزابــنا — مع الوهم، بين صراخ و همس
فقــامت تعبــد أكبــادنا — طريق التخلص من كل رجس(1)

فكما دخلت الراء سابقا، في علاقات مع مختلف مكونات المقطوعات، نجد أيضا النون تتكرر في مواقع مختلفة، لتخلق تجانسا إيقاعيا، بين أول الصدر و أول العجز، وبين وسط الصدر و وسط العجز، و بين أوائل الأبيات، علاوة على موطنها الأصلي.

و إذا كانت القوافي الخارجية تجسد برويها المهموس –السين– جوا من الحزن و الخشوع الذي يترجم ما عليه الشاعر ،من أسى و تحسر،شبيه بمعاقبة الذات،في نوع من التأنيب، فكأن الشاعر يعتبر ما بدر من الجزائريين ،في الثامن ماي سنة (1945)م مغالطة ،بعد خروجهم في مظاهرات سلمية ليشاركوا شعوب العالم فرحتها،في الانتصار عقب الحرب العالمية الثانية .إلا أن الألم لم يكن ألم الشاعر وحده، بل كان ألم كل الجزائريين، و أن ما ارتكب من جرائم اقترفتها فرنسا كان إبادة للشعب الجزائري و للإنسانية عامة.

و من ثم فقد أسهمت القوافي الداخلية بما اشتملت عليه من ضمير المتكلمين (نا) و تكراره عبر مساحات مختلفة من النص، في الإشارة إلى المواقف الجماعية التي اتخذها الشعب الجزائري أثناء تصديقه لعدو كاذب لا يتقن إلا الكذب و الخداع.

كما كان ذلك الضمير إشارة إلى أن تلك المجازر لم تكن خاصة بفرد فقط، بل ذهب فيها الآلاف من خيرة أبناء الجزائر.وكشف أيضا– ضمير المتكلمين– عن نوع آخر من الكفاح ،انتهجته الجزائر ؛إنه الكفاح السياسي (الأقلام و الأحزاب)، ليبين الضمير في النهاية ما استخلصه الجزائريون من عبرة و دروس، ليتفطن الشعب الجزائري، و يتقوى الضمير الوطني بعد التأكد مرة أخرى من نوايا فرنسا. وبذلك يؤمن الشعب الجزائري أشد الإيمان بأن الكفاح السياسي لا ينفع، و أن ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة، و أنه لا مجال للمغالطة من جديد.

---

(1):إلياذة الجزائر،ص/97.

فالشاعر و هو يتحدث عن ذكرى الثامن ماي، من سنة (1945) م، يبين أنها ذكرى أليمة و راسخة في أذهان كل الجزائريين ما حيوا،و تردد على ألسنتهم و أقلامهم، و تتعظ بها نفوسهم، و تذكى بها ضمائرهم.

و ما يمكن قوله حول القوافي الداخلية، أنها تلوينات إيقاعية ساهمت بشكل كبير، في إعطاء الوزن رحابة موسيقية، و أتاحت للشاعر فرصة أكبر للإبداع و التحرر، مما يمكن أن يلحظ من رتابة القوافي الخارجية.

و قد تعددت تلك التلوينات لتشمل: التنوع في استعمال القوافي الداخلية، من خلال الجمع بين حروف متعددة لكن توحدها حروف المد الموجودة في نهاياتها، كما توحدها بعض الحروف مما ليست رويا كالياء المنسوبة للمتكلم، و بعض الضمائر. كما أن التنوع كان بفعل الجمع بين حروف متشابهة على اختلاف نسب تواردها، و اختلاف مسافات مجيئها أيضا (توظيفها).

-التنوع في المصوتات بين ألف وياء و واو.

-الاختلاف في نوع القافية من حيث الإطلاق و التقيد.

- التنوين و مساهمته في توجيه الحركة الإيقاعية.

-الصوائت القصيرة و اختلافها.

-عدم الاقتصار على مواطن العروض و تجاوزها إلى مكونات أخرى في الحشو، و بداية كل من الصدور و العجز، لتصل إلى حدود التوافق بين بدايات الأبيات.

-تشكيل الألفاظ المكونة للقوافي الداخلية لظواهر بلاغية منها التطريز و الموازنات.

-دخول ما سبق من تلوينات إيقاعية في علاقات دلالية مع القوافي الخارجية من جهة، و مع دلالات الأبيات من جهة أخرى.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ثامنا)إيقاع اللازمة:

يقول مفدي زكرياء:

شغلنا الورى،وملأنا الدُّنا
بشعر نرتله كالصَّلاه
تسابيحه من حنايا الجزائر

لقد شغل الشعب الجزائري الخلق ،وداع صيته وانتشر في كل مكان ؛في كل شبر من أرض الجزائر،وفي كل أرجاء الكون والمعمورة.ومرد ذلك إلى ما حققه من انتصارات عظيمة ،وبما خلده من تاريخ مجيد،وبما قدمه من تضحيات جسام ،في سبيل تحرير وطنه ،من ربقة الاستعمار الفرنسي الغاشم،الذي سعى بكل ما يملك ،إلى محاولة محو الكيان الجزائري من الوجود. ولكن هيهات هيهات أن يتحقق له ذلك ،أمام شعب ،يعظ على وطنه بالنواجذ،في ظل إيمانه العميق بجملة من الثوابت ،مستمدة من مصدر رباني ،ومعززة بإخلاص عميق.

وعليه فقد شملت الثورة الجزائرية كل شبر من أرضها،حيث لم تستثن عنصرا من عناصر الطبيعة والكون ،إنها في السهول والهضاب والجبال،كما كانت في التربة والرمل والماء،وكذلك في النجاد والأغوار ،وفي الليل والنهار.وعليه كانت الطبيعة مسرحا لمعارك دامية ،فتحولت –الطبيعة- بكل مكوناتها ،وفي كل تجلياتها،إلى رموز مفعمة الدلالة؛إنها رموز المقاومة ،وتكريس معاني المجد والعز ورفض الذل والهوان.

كما لم تقتصر الثورة الجزائرية على فئة دون أخرى ،بل كانت ثورة شعب بأكمله ،تعززت في ذاته فكرة الإيمان بالحرية والاستقلال ،ورفض كل أشكال العبودية والظلم.ولذلك جمعت الثورة الجزائرية بين كل أنواع المخلوقات ؛بين الآدميين ،من الرجال والنساء والأطفال،وبين عالم الحيوانات والجمادات.ليخرج كل عالم مما سبق ،من حدود خصائصه النوعية،ويتحول إلى قاموس رمزي ،تتجلى فيه دلالات الفداء والتضحية والبطولة والمقاومة والبسالة والتحرر والتغيير ،كل ذلك في إطار دلالي أخر يصب في حقول دلالية تلتقي ومعاني الإيمان و الإخلاص والوفاء والعزم والحزم والصبر والثبات والمثابرة والحب والإخاء والتعاون ،وكل ما تتطلبه فكرة التغيير ،الذي يهدف إلى بناء وتشييد صرح حضاري وأفق ثقافي يمكّن من القدرة على التفاعل مع كل معطى جديد ،وبذلك تكريس عناصر الكينونة والتواجد والاستمرار.

وفي ظل ذلك التكريس يحكم ربط حلقات التاريخ ،ويسهل تفسير الأحداث ،في ظل تغير نواميس الحضارة في علاقتها بعناصر الزمن والبنى الاجتماعية والدوافع الداعية إلى تأسيسها.وعليه فإن المتأمل تاريخ الجزائر ،لا يجده وليد مفكرة حديثة العهد،بل إنه يمتد في عراقته امتداد الحضارات الإنسانية.

وكذلك إلياذة الجزائر،فإنها لم تكن سجلا لأحداث تتعلق بمرحلة الثورة الجزائرية الكبرى فقط،بل إنها تقلب صفحات الذاكرة،وتغوص في أعرق التواريخ المسجلة نشأة الحضارات الأولى،لتجسد بذلك ،عناصر الكينونة والتواجد ،في كل حقبة من حقبات الزمن ،وتكشف عن كل تفاعل ،حق أن يكون في ذاته تاريخا ،علاوة عن عملية التأريخ ذاتها.

وإذا كان الزمن لا يقاس بحدود ،وإذا كانت عجلة التاريخ لا تتوقف،بل لحظة التوقف فيها تعد تاريخا ،فإن إلياذة الجزائر ،قد رسمت هذا التصور،بأن جسدت تفاعلا آخر،إنه تفاعل لم يصنع ثورة حربية،بل صنع ثورة ثقافية ،في علاقتها مع مختلف المجالات ،من اجتماعية وسياسية واقتصادية ودينية وفكرية ،ليمتد بذلك مفهوم الثورة إلى كل تفاعل يمكن أن يحدث التغيير ،من خلال محاولة تحقيق رقي روحي ومادي معا.

إن كل ما سبق ذكره،قد خلده الشعب الجزائري ،من خلال التاريخ،سواء كحدث أو كحركة،حيث اختلفت أشكال التعبير عن تلك الحركة ،فكان منها الشعر الجزائري ،وخاصة الإلياذة ،والتي تعد فعلا قصة الجزائر المناضلة الثائرة،كما تعد ملحمتها الحقيقية ،المذكرة باسمها ،مختلف المضامين السابقة .ومن ثم تصير إلياذة الجزائر رمزا لكل ما يمت بصلة بكيان الجزائر.

وإذا كانت الإلياذة بتسميتها إيجازا ،ورمزا دالا ،فكذلك اللازمة كانت إيجازا ورمزا دالا،حيث جسدت صدى صوت الشعب الجزائري ،وطموحاته و آلامه وأحلامه ،ودونت تضحياته وبطولاته وانتصاراته،لا بحبر فقط،بل بدم سقى كل شبر من ربوع الجزائر.

وبناء على ما سبق ،فإن إيقاعات اللازمة،قد حققت خصائص الانسجام والاتساق ومضامين الإلياذة.فإذا كانت هذه الأخيرة –كم سبق الذكر–رمزا دالا،يحيل إلى مضامين شتى ،تتعلق بالثورة والحرية والاستقلال،والوطن،والطبيعة،والتاريخ،والثقافة والحضارة ،والبناء ،والتشييد،وغيرها من العاني،فكذلك إيقاعات اللازمة،تعد إيجازا ورمزا دالا ،من خلال الاتفاق في حركة الإحالة،إلى أشياء محذوفة.

بمعنى أن إيقاع اللازمة ينطوي تحت تسمية المتقارب ،حيث اشتملت على معظم أشكاله.فقد كان البيت الأول من اللازمة : (شغلنا الورى،وملأنا الدُّنا)،من الشكل الثالث من المتقارب .

وكان البيت الثاني: (بشعر نرتله كالصَّلاه)،من الشكل الثاني من المتقارب.

وكان البيت الثالث: (تسابيحه من حنايا الجزائر)،من الشكل الأول من المتقارب.

كما أنه إذا علمنا أن أكبر استعمال للزحافات في الإلياذة ،هو القبض ،فإننا نلاحظ توارد هذا الأخير مفردا ،في اللازمة.مما يجعل إيقاعاتها لا تخرج عن إيقاعات الإلياذة .وإنما كما توزعت إيقاعات المتقارب غير مقطوعات الإلياذة بأكملها،نجدها تتفق وخاصية التوزيع في اللازمة كذلك.

وعليه لا تبقى اللازمة رمزا موحيا بدلالات مكثفة،وإنما تصير ،كذلك رمزا موحيا ،تتجسد في ظله إيقاعات معظم أشكال المتقارب ،في صورة مجتمعة،لتتحقق لها خصوصيات التقسيم والتوزيع ،عبر مقطوعات الإلياذة.

وإذا تأملنا الخاصية السابقة،يمكن إدراك الدور الإيقاعي المحقق ،بفعل اللازمة،حيث كانت شبيهة بالدور أو المقطع المكرر بنفس المكونات العروضية ،وبعد مسافة متساوية أو تكاد تكون ،وهي محددة –بصريا–بعشرة أبيات ،لتتكرر معه نفس الإيقاعات –خاصة إذا أنشدت بنفس الكيفية–.وعليه،توحد إيقاعات اللازمة بين مختلف التلوينات الإيقاعية المشكلة في كل مقطوعة عل حدة.

وفي ظل ما سبق من خصائص،تتحقق علاقات الجزئية والكلية،بين كل من إيقاعات المقطوعات،وإيقاعات اللازمة .

فكل مقطوعة ،من مقطوعات الإلياذة ،تجسد إيقاع بنية عروضية،لشكل من أشكال المتقارب ،مما ورد استعماله في اللازمة.وبذلك تتشكل علاقة الجزئية بين المقطوعات واللازمة.وعلى العكس،علاقة الكلية،بين اللازمة والمقطوعات ،من خلال توزيع كل شكل من الاشكال العروضية،الواردة في اللازمة عبر المقطوعات ،وعلى مسافات مختلفة.

ومما يلاحظ أيضا،أن الضرب في اللازمة– حيث تطابقت والضرب– قد جاءت في ترتيبها معاكِسة لضرب الأشكال الثلاثة من المتقارب– وهي الأشكال الواردة في اللازمة– حيث أن الترتيب في المتقارب هو: فعولن ← فعولْ فعو (إذا استثنينا الضرب المبتورة ،لعدم ورودها في اللازمة).

بينما كان الترتيب في اللازمة ،كما يلي:

–فعو فعولن← فعولن .

وعليه فإن البدء ،في اللازمة،بضرب –أو عروض– تتكون من مقاطع أقل عددا مما يليها في البيت الثاني ،فالثالث ،ليزداد عدد المقاطع في هذين الأخيرين ،على الترتيب ،يمكن أن نجد له مسوغا ،إذا نظرنا في علاقة اللازمة بما قبلها وبعدها، من مقطوعات .

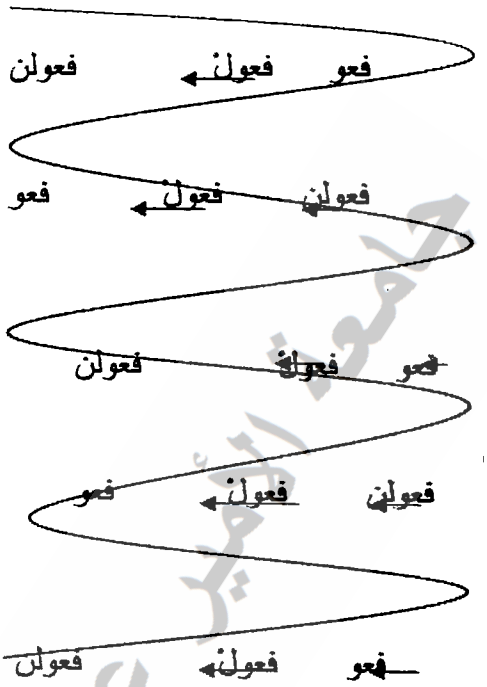
فالتفعيلة(فعو)،في علاقتها بالمقطوعة الأولى،قد شكلت انسجاما إيقاعيا ،بفعل الانتقال من تفعيلة مقصورة (فعولْ) ،في المقطوعة الأولى ،إلى التفعيلة المحذوفة(فعو)،في اللازمة.ليشكل هذا الانتقال خاصية من خصائص النظم،من خلال التقليص في عدد المقاطع الصوتية في نهاية الكلام.

ومن ثمَ، تكون عروض–أو ضرب– اللازمة ،إيذانا بنهاية المقطوعة ،فتُشكّل –العروض أو الضرب– بذلك،سمة التمايز،كدلالة مرئية في المقطوعة ،علاوة على التمايز في المضمون.

ومن جهة أخرى،تحقق اللازمة ،بضربها –أو عروضها– الواقعة في البيت الثالث انسجاما إيقاعيا ،في علاقتها بما يليها من مقطوعات،من خلال الانتقال ،في حركة مماثلة لما سلف.بمعنى :الانتقال من تفعيلة مكونة من أكبر عدد من المقاطع(فعولن)،إلى تفعيلات أقل عدد منها ،أو مساو لها.

وهكذا تستمر الخصائص السابقة في التحقق نمن خلال التوارد في شكل حلزوني ،يشكل حلقة وصل بين إيقاعات كل المقطوعات.وهذا ما يمثله المخطط الآتي:

فعولن فعولْ فعو (عروض وضرب الأشكال الثلاثة الأولى للمتقارب)



وإذا نظرنا إلى كل مقطوعة على حِدة،في علاقة الجزئية –وقد سبق الحديث عنها– فإننا نلاحظ أن كل شكل من أشكال المتقارب الواردة في الإلياذة ،يشكل مركز تكثيف موسيقي ،في علاقته باللازمة،من خلال سيطرة إيقاعات بنى عروضية دون أخرى،من خلال خصائص التقسيم والتوزيع ،الحاصلة في كل مقطوعة.

ويمكن تمثيل هذه الخاصية ،بالمخطط التالي:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولْ (الشكل الثاني من المتقارب)

فعولن فعول فعولن فعو
فعولن فعول فعولن فعولْ مركز التكثيف الموسيقي.
فعولن فعولن فعولن فعولن

وإذا كان لدينا الشكل الثالث من المتقارب،فإن إيقاعاته تلتحم أكثر ما تلتحم وإيقاعات ضرب –أو عروض – البيت الأول من اللازمة .وهذا ما يوضحه الشكل التالي:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

فعولن فعول فعولن فعو
فعولن فعول فعولن فعولْ
فعولن فعولن فعولن فعولن

وكذلك إذا ورد الشكل الأول من المتقارب ،فإن التفعيلة (فعولن)،تشكل حلقة وصل إيقاعي مع عروض –أو ضرب– البيت الثالث من اللازمة،أكثر من غيرها من التفعيلات الأخرى.

وهذا ما يوضحه الشكل الموالي:

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

فعولن فعول فعولن فعو
فعولن فعول فعولن فعولْ
فعولن فعولن فعولن فعولن

و من خلال ما سبق من خصائص يمكن أن نلاحظ أن إيقاعات كل مقطوعة من مقطوعات الإلياذة ،في علاقتها بإيقاعات اللازمة ،قد شكلت بنية إيقاعية عميقة ،من خلال دلالة التطابق .ويتضح ذلك باشتراك المقطوعات واللازمة في نوع البحر المنظوم عليه،وهو المتقارب.

بينما العلاقات الكائنة بين المقطوعات واللازمة ،من كلية وجزئية(من خلال توارد شكل دون آخر)،ودخول إيقاعات الشكل في علاقة تكثيف موسيقي مع عروض –أو ضرب – من أعاريض –أو أضرب–اللازمة ،كل ذلك قد شكل بنية إيقاعية سطحية ،من خلال تحقق دلالة التضمن.

وما يمكن أن نلاحظه أيضا،أن خصائص الانسجام والاتساق بين إيقاعات المقطوعات واللازمة،لم تبق مقتصرة على التلاؤم في البنية العروضية،وإنما تعدّتها لتشمل عناصر صوتية ،وأخرى بلاغية.

فإذا كانت الغلبة في حروف الرَّويّ المستخدمة في الإلياذة ،لكل من : النون(ن)،والراء(ر)،واللام (ل)،والميم(م)،فإننا نلمح تحقق هذه الخاصية ،فيما استعمل من حروف في اللازمة.

فقد جاءت النون(ن) رويأ ،في البيت الأول من اللازمة،حيث احتلت الرتبة الأولى من حيث الاستخدام ،إذ تكررت ست (06) مرات في اللازمة.

ثم تجيء اللام(ل) في الرتبة الثانية،حيث وردت خمس(05) مرات،لتجيء الراء (ر) في الرتبة الثالثة ،باستعمال قدر بأربع (04) مرات.

وعلى الرغم من زيادة عدد اللام (ل) ،على عدد الراء(ر)،إلا أننا نلحظ أنّ هذا الأخير قد تعزّز بتواجد في أماكن ،ميزته عن سابقه.فقد وردت الراء(ر)،رويًّا وفي الحشو،بينما وردت اللام(ل) في هذا الأخير فقط،مما جعل صوت الراء(ر) أكثر التصاقا بسمع المتلقي .

إضافة إلى ما سبق ،فإن كلا من الراء(ر)،والنون(ن)،يدخلان في علاقة خاصة،من خلال الفارق الكائن بينهما،والمقدر بالعدد اثنين(02)،ليتحقق الانسجام من جديد ،بين حروف الرَّويّ المستخدمة في مقطوعات الإلياذة ،وبين ما استخدم رويا في اللازمة.

وتتحقق الخاصية السابقة ،بفعل التساوي في الفارق السابق، وما كان عليه في رويّ المقطوعات جميعها.فقد وردت النون (ن) رويأ في الإلياذة سبع عشرة مرة(17)،والراء(ر) خمس عشرة مرة(15).

ومن خلال ذلك التوارد لأصوات النون(ن)،واللام(ل)،والراء(ر)،يتم تحقق بعض الخصائص النوعية لها ،وخاصة الجهر.ليتم النظر مرة أخرى ،في علاقة هذه الأخيرة وما يقابلها من خاصة الهمس.

وإذا كانت الغلبة في الاستعمال على مستوى المقطوعات، قد تحققت للأصوات المجهورة في الرَّويّ ،فإن هذه الميزة ،قد تحققت أيضا على مستوى رويّ اللازمة.

ويتضح لنا هذا الأمر ،من خلال مقارنة نسبة توارد الأصوات المجهورة المستعملة رويا في اللازمة ،بين نسبة توارد المهموسة فيها أيضا.حيث نلاحظ مجيء الهاء(ه)،مرة واحدة ،مقابل مجيء صوتين مجهورين (النون،والراء).

وكذلك إذا قارنا بين نسبة مجيء الهاء(ه) رويأ وما خلا ذلك،وبين نسبة مجيء النون (ن) فيما سبق،نجدها مساوية نصف العدد،حيث جاءت النون(ن) ست(06) مرات،وجاءت الهاء(ه) ثلاث (03)مرات.

وعليه يتحقق الانسجام مرة أخرى ،بين إيقاعات المقطوعات وبين إيقاعات اللازمة ،من خلال التوافق في آلية توزيع الأصوات المجهورة والمهموسة.

ولعله بالتوزيع السابق، تتآزر دلالات الجهر والهمس،على مستوى المقطوعات واللازمة في الإلياذة،ليكون الجهر في الأصوات جهرا بمواقف ورؤى وتصورات، وما صاحبها من انفعالات و أحاسيس،تلونت بمختلف العواطف جراء الحديث عن ثورة، تنوعت جوانبها ،من حربية وفكرية وثقافية واجتماعية،على تعدد علاقاتها؛من علاقة الشاعر بالوطن ومقوماته والأرض والتراب والطبيعة،ومن علاقته بالتاريخ والحقيقة،ومن علاقته بالكفاح والنضال والمقاومة والبطولة ،ومن علاقته بالأبطال والمجاهدين –على اختلاف أجناسهم و أصنافهم–،ومن علاقته بالأمكنة –على اختلاف حدودها الجغرافية– ،ومن علاقته بالمجتمع –على اختلاف تكوين بنيته واختلاف شرائحه–،في تطلعاته وآلامه و آماله.

وكل ما سبق من علاقات ،أراده الشاعر أن يكون في تفاعل متكامل و مستمر،ليحقق معاني الوجود والاستمرار والبناء والتشييد.

وإذا كانت النون (ن)،واللام(ل)،والـراء(ر)،بمـا تحملـه مـن خـصوصيات الجهـر والـرنين والترديد،يحقق للمعاني السابقة ،دلالات الجهر بالمواقف والتعريف بكل ما حقـق الـسبق الحـضاري للجزائر،والإقرار بكل ما جعل الثورة الجزائرية من أعظم الثورات التحررية في العالم،فـإن صـوت الهاء (ه)،بما امتاز به من خصوصيات الهمس،كان هو الآخر امتدادا واستمرارا لما سبق بيانـه فـي الأصوات المجهورة.وكأن صوت الهاء(ه) ،يمثل أثر حركة الأصوات المجهورة ،مـن خـلال تبنـي نهايتها ،ومواصلة مسارها،ليمثل بذلك الهمس صوت الشاعر المستمر،الذي لم يرد له الانقطاع .وعليه كان الهمس شبيها بالتذكير المصاحب لكل موقف أو حدث عبر عنه الشاعر.

ولم تبق خصائص الاتساق والانسجام في إيقاعات اللازمة مقتـصرة علـى العناصـر العروضـية والصوتية،بل تعدتها لتشمل عناصر بلاغية وأخرى لغوية.

ومن العناصر البلاغية المساهمة في تحقيق ما سبق من خصائص ظاهرة الموازنة ،ويتضح ذلك في مطلع اللازمة:

شغلنا الورى،وملأنا الدُّنا

حيث تتساوى المقادير في المكونات الفعلية(شغلنا،ملأنا)،وكذلك الاسمية (الورى،الـدُّنا)،لتتـساوق الحركة الإيقاعية ،في شكل مماثل ومنتظم.

ومن العناصر اللغوية الداخلة في تجسيد خصائص الانـسجام ،ظـاهرة المواءمـة بـين دلالات الأصوات المجهورة والمهموسة ،وبين المعاني المعجمية للألفاظ الواردة في اللازمة .

ويتضح هذا الأمر، من خلال مدلول الكلمات الآتية: (شغلنا ،ملأنا ،نرتّله،الصَّلاة،و تسابيحه).فكـل كلمة من هذه الكلمات ،تتفق دلالاتها ودلالات الجهر والهمس ،المتعلقة بمعـاني الاسـتمرار والـذيوع والتذكير والمعاودة.

وبناء على ما سبق فإن إيقاعات اللازمة ، قد انسجمت وإيقاعات مقطوعات الإلياذة ،حيث تشكلت فيها-اللازمة- حركة إيقاعية،تداخلت والحركة العامة لإيقاعات المقطوعات ،من خلال علاقات متعددة منها :الكلية والجزئية،والمماثلة،مما حقق دلالات التطابق والتضمن.

كما أن تلك الحركة الإيقاعية ،لم تقتصر على عناصر عروضـية فقط،بقـدر مـا سـاهمت فـي تشكيلها،عناصر أخرى ،لعل أهمها: الصوتية والبلاغية واللغوية،كل ذلك في علاقة غير مفصولة عـن الجوانب الدلالية،في علاقتها بمضامين الإلياذة ومختلف السياقات الواردة فيها.

الخاتـــــمة:

لعل هذا البحث أن يكون قد أثار بعض القضايا الإيقاعية ،التي كان حولها جـدل واخـتلاف ،وكذا غموض ولبس.كما نأمل أن يكون هذا البحث –على نسبيته – قد أجاب عن بعض الإشـكالات في الدرس الإيقاعي ،وأجلى الغموض عن بعض المفاهيم ،لعل أهمها التداخل بين مصطلحي الإيقـاع الشعري والإيقاع الموسيقي،وكذا التفريق بين بعض الاستعمالات التي تساوي بين كل من:إيقاع الـشعر ،وعروض الشعر ،وموسيقى الشعر.

كما نتمنى أن يكون هذا المجهود المتواضع،قد أعطى صورة تقريبية لبعض الظاهرات الإيقاعيـة في إلياذة الجزائر،من خلال ربطها بالجوانب الدلالية،وأيضا من خلال إيجاد علاقات تربط كل ظـاهرة إيقاعية بالسياق الواردة فيه ،من جهة،وبالسياق العام للخطاب الأدبي،من جهة أخـرى.وكـذلك إيجـاد علاقات تربط الظاهرات الإيقاعية بعضها ببعض، من ناحية ،وتربطها بالسياق العام أو الكلي للخطاب الأدبي،من ناحية أخرى.

وعليه تتحقق النظرة الشاملة للظاهرات الإيقاعية في الخطاب الأدبي،ويتحقق التكامل بـين مختلـف الجوانب المدروسة فيها ،ولا تبقى حبيسة النظرة التجزيئية لها.

أما النتائج الكلية والخلاصات التي أمكن التوصل إليها –في حدود ما سمحت به قدرتي– فـي هـذا البحث ،فهي:

1) لقد اهتم العرب قديما ببعض العناصر الداخلة في الدرس الإيقـاعي،ولكن ضـمن تخصـصات أخرى.وقد تعددت جوانب تلك العناصر من صوتية ونحوية وعروضية وبلاغية.

وعلى الرغم من نزوع بعض الدارسين إلى إبطال الدلالة الصوتية،إلا أن هذا الجانب لم يكن مغيبا عند العلماء العرب قديما وحديثا،من خلال الإشارة إلى بعض القـضايا الكاشـفة عـن وجـود تلـك العلاقة.حيث شملت تلك الدلالة كلا من الصوامت والمصوتات والصوائت. مما يجعل الدلالة الـصوتية جانبا هاما في تفهم الدراسات الإيقاعية.

إن الأهمية التي تتسم بها الدلالة الصوتية ترجع إلى خصائص عديدة ومتنوعة في البنيـة الإيقاعيـة الصوتية ولعل أهمها:

- تعدد مظاهر البنية الإيقاعية الصوتية ،من أصوات ومصوتات وصوائت.
- اتساع مجال تواردها ،ومن ثمة تنوع مجالات دراستها بدءا بالصوائت وصولا إلى النص الأدبي.
- تقاطعها مع مكونات أخرى خاصة منها العروضية والبلاغية.
- تنوع جوانب الدراسة فيها باعتبار المرسل أو باعتبار المتلقي،أو باعتبار النص .
- ثراء خصائص البنية الإيقاعية الصوتية ذاتها،في ارتباطها بالمخارج وبالخصائص النوعيـة فيهـا وبعملية التأليف.ولا يخفى ما لهذه الجوانب من دور في تحديد الدلالة الصوتية.

أو بالأحرى فإن البنية الإيقاعية الصوتية ترتبط بجوانب لغوية وعضوية وفكرية وفلـسفية ،بحيـث يجب أن ينظر إلى هذه النواحي في علاقة أوسع ،تفتح المجال لتبرير تواجدها في النص الأدبي وفـق تشكيل معين،من خلال ربطها بهذا الأخير وبالسياق الوارد فيه في علاقة ثنائية تجمع بين خصوصيات كل من المبدع والمتلقي.

2) تجاوز الدلالة الصوتية مجال الصوت المفرد ،لتشمل مقاطع في تركيب الكلام،حيـث كـان تغيـر المقاطع وراء تغير الدلالة.كما ارتبطت بصيغ صرفية معينة،من خلال تحقيقها دلالـة خاصـة.ولعـل الدراسات النصية الحديثة ،وخاصة الأسلوبية و البنوية قد استفادت من ذلك ،في اتخاذها للدلالة المحققة بفعل بعض التراكيب والصيغ، مدخلا في تفسير النصوص.حيث أن تـوارد صـيغة صـرفية معينـة مثلا،عبر مساحات مختلفة في النص،يجعل منها ظاهرة أسلوبية،وكذا تنظيما بنائيا، يحمل إيقاعا معينا.

ويمكن أن تقود هذه النظرة إلى البحث في إيقاع التعابير وما تخلقه من جوانب موسيقـية تعبيريـة تتعدى حدود الصوت الواحد ،أو المقاطع المحدودة ،لتشمل تراكيب وجملا تشكل البنية الأساسية للنص ،وتجعل إيقاعه من إيقاعها.

3) يشكّل الإعراب ملمحا من ملامح الدلالة الصوتية،حيث كان تغيير الحركة الإعرابيـة وراء تغيـر المعاني.فقد جُعل الإعراب فارقا ،في بعض الحالات، بين الكلامين المتكافئين،وقد يكون التفريق بـين المعاني في المكون الواحد بحركة البناء.

الخاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

وعليه يكشف الإعراب عن دلالة الصوائت وكيفية تشكيلها للمعاني، في المكون الواحد ،وفي التركيب اللغوي ،مما يفتح المجال لتوسيع الدراسات المتعلقة بالدلالات النحوية.

وما يعزز الطرح السابق أيضا،هو ارتباط الحركة الإيقاعية في النص بنوع تراكيب ومكونات الجملة،عل اختلافها بين اسمية وفعلية. وما تخلقه تلك المكونات من انسجام ودلالات الحركة الإيقاعية في النص.

4) ضرورة استثمار ظاهرة الاشتقاق التي كانت في الأسماء، من خلال اشتراكها في بعض الحروف،وتماثلها،حيث يؤدى ذلك إلى خلق معان جديدة .ومن ثم النظر في مختلف العلاقات الكائنة، بين المعاني المولدة ،بفعل الاشتقاق ،بمعنى هل يكون بينها انسجام دلالي؟،أم تحكمها علاقات مختلفة في ظل الانسجام المحقق في البنية التركيبية؟.

5) لقد طورت الدراسات القرآنية ،وخاصة علمي القراءات والتجويد الدلالة الصوتية ،من خلال ما أشار إليه العلماء ،من مسألة اختلاف القراءات ،وما نجم عنها من اختلاف، في تغير المعنى، رغم بقاء الكلمة على صورتها في الكتاب .

ولعل هذا الأمر يؤكد، من جديد ،تحقق الدلالة الصوتية،بصفة خاصة،ودلالة الإيقاع بصفة عامة،ومن ناحية أخرى يفتح المجال واسعا أمام إجراء الإنشاد الشعري ،في علاقته بصاحبه من جهة ،وفي علاقته بمختلف السياقات من جهة أخرى.وهذا بدوره سوف يكشف عن الطاقات الكامنة في أصوات اللغة من خلال استعمالات متنوعة،ومن خلال ورودها في أنساق لغوية مختلفة.

إن الإنشاد، في الشعر، يوضح ملمح إيقاعاته، بخلاف القراءة العادية،وبذلك نقف على التمايز الحاصل في إيقاعات الشعر.فقضية الإنشاد تخرج الأوزان من مواصفات السهولة أو الخفة أو الطول والقصر ،كما لا تبقى خاصة بالوزن العروضي ومكوناته، لتربطه بشعور السامع والمبدع،ذلك الشعور القائم على أساس تفاعل مكونات، تتجاوز الوزن إلى تآلف الحروف وتضادها ومخارجها، وإلى تتابع المدات والسكنات، وإلى تآلف المضمون والشكل ،في صورة فنية متكاملة، توحي بالطول أو القصر أو الخفة أو غيرها من الصفات ،في ارتباطها بالسياق العام للخطاب الأدبي .

وعليه يمكن القول أن الإنشاد الشعري يجمع بين خصوصيات الكم والكيف، في علاقتهما بالمبدع والمتلقي من خلال النص.بل يمكن القول أن الإنشاد هو تلك الفاعلية التي تجمع بين البنى التركيبية والبنى ما فوق التركيبية.وعليه يصير الايقاع هو تفاعل كل المكونات الداخلة في العملية الإبداعية والتي من شانها تفسير حركيته وحيويته ،في ظل العلاقة الجامعة بين المبدع والمتلقي.

6) إذا كان الصوت المنطوق يكرس دلالات أعمق، من خلال ما يمتاز به من خصائص نوعية ،وإن كان من إشكال يطرح،في إدراك تلك الدلالة، هو هل ينظر إليها في علاقتها بصاحبها ،أم في علاقتها بالمتلقي، أم في علاقتها بالتركيب الواردة فيه؟.

فيمكن القول أنه لا يمكن إهمال أي عنصر مما سبق، في الحديث عن دلالات الإيقاع الصوتي، باعتبار أن الحالات الشعورية والمواقف الوجدانية للشاعر توجه تلك الدلالة، كما أن السياق، بكل ما يتصل به من عناصر، قد يكون أيضا، وراء تحديد دلالة دون أخرى، أو على الأقل جعل دلالة أكثر بروزا عن غيرها.أضف إلى ما سبق فإن التنظيمات المختلفة، داخل النص، تتحكم في تلك الدلالات ، والقارئ هو الكاشف عنها ،وأن الشاعر لا يمكنه، بحال من الأحوال، أن يكتب دلالات أصواته في إبداعه، كما أن تلك الدلالات تكون بإدراك جملة من عناصر العملية الإبداعية والنقدية، على حد سواء، فإن لم يدرك القارئ أبسط التفاعل القائم ،بين بعض العناصر المشكلة كيان النص.،فإنه لا يتمكن من الحديث عن تلك الدلالات.

6)إشارة (الجاحظ) إلى بعض المسائل الصوتية وكيف تؤثر على الخطابة والرسائل والبيان،من خلال حديثه عن بعض أمراض اللسان كاللثغة .وبذلك يعد الجاحظ من الأوائل الذين ربطوا الصوت بالخطاب الأدبي، وأشاروا إلى جمالية هذا الأخير وفعالية تأثيره في المتلقي، من خلال محاولة إخفاء صاحب اللثغة في البيان.ومن ثمَّ أشار (الجاحظ) إلى عناصر العملية التبليغية، من خلال الاهتمام بالمرسل والمرسل إليه والنص، وما يتطلبه هذا الأخير من جماليات وكذا كيفيات الأداء.

كما كان هناك حديث عن أكثر الحروف استعمالا في الخطب والرسائل، حيث الحاجة إليها وراء استعمالها.من ذلك الراء واللام والألف والياء .ويمكن لهذه الخاصية أن تفتح المجال واسعا للبحث عن أكثر الحروف استعمالا، في الخطاب الأدبي والنظر إلى مختلف الدلالات التي تحققها فيه.

فقضية الاهتمام بالحروف، في الكلمة الواحدة ،وكذا التركيب،تعد ملمحا من ملامح التلاؤم الواقع في الكلام. ومن هنا تحقق القضايا الصوتية خصائص جمالية وتعبيرية.

7)إن ربط الأصوات بأعضاء النطق، من خلال الحديث عن بعض العاهات التي تعرقل عملية النطق، منها الآفة التي تكون في الأسنان، والتي تحيل دون إخراج القول،في صورة كاملة، يتحقق فيها البيان ،قد ربط الأصوات ببعض العلوم الطبية و بذلك يبيَّن التداخل الموجود بينها ،وكيفية استفادة الدرس الإيقاعي من مختلف العلوم والمعارف.

8) إن الفصاحة وإن اقترنت لدى بعض الدارسين بالجوانب الصوتية فقط،فإن الجاحظ يربطها بالمعاني التي يعبر عنها الصوت ،فلم تبق محصورة، في حروف الألفاظ ،في إبانتها عن المعنى الخاص بها، و إنما ينبغي لزينة المعاني ووضوحها وإفهامها، في علاقتها بالمعاني الكلية للخطاب الأدبي.

ومن هنا يمكن أن نستنتج أن التأليف الصوتي لا يهمل الجوانب الدلالية المحققة في التركيب فلقد كانت سهولة المعاني وعذوبتها وراء سهولة في مخارج الأصوات وانسيابها،كما كانت الغرابة في المعاني،وراء الغرابة في التأليف الصوتي.

9) ارتبطت الفصاحة ببعض القضايا الصوتية ،في علاقتها باللفظ أو صاحبها،ومن ثم الحديث عن الدلالة التعبيرية.كما ارتبطت بقضية إبدال بعض الحروف، والحديث عن مخارجها، من حيث التقارب والتباعد.

كما أن ارتباط المبادلات الصوتية ببعض الأقاليم يفتح المجال لدراسة الصوت اللغوي،في إطار ما يعرف باللسانيات الجغرافية.أضف إلى ما سبق ،فإن تفرقة (الجاحظ)، بين الاختلافات الناشئة ،في قضية المبادلات الصوتية، حيث يفصل بين ما يتعلق بين قضية مخارج الأصوات والتنشئة . يمكن الاستفادة منه في معرفة سبب نزوع المتكلم إلى استعمال أصوات دون أخرى، من خلال الرجوع إلى هذا الطرح.

وعليه تضاف هذه المسألة إلى ما كان يقدم من تبريرات لاستعمال أصوات دون أخرى،لتفتح المجال واسعا أمام الدرس الصوتي بصفة خاصة ،والإيقاعي بصفة عامة.

10)إن التلاؤم الواقع في الكلام، قد أدى إلى الربط بين المتكلم ،أو بالأحرى المبدع وعمله،ومن هنا يصير العمل الفني بنية لا يمكن فصلها عن منتجها ،ولو على أصغر المستويات.ومن ثم دخول هذه القضية في علاقات الوعي والإدراك، من خلال الحديث عن الجهد المبذول من طرف المبدع.

كما أن الاهتمام بقضية الأصوات، في اللفظة المفردة، أو في التركيب، يخلق تنظيمات ،تكون بارزة أو خفية، تعمل على خلق انسجام، في العمل الإبداعي، من خلال التجانس بين مقدمات التركيب اللغوي ونهاياته، والتجانس في حروف الكلمات ومعانيها.

ومما يلاحظ أيضا أن الاهتمام بقضايا التأليف الصوتي لا يقصي السامع من الحسبان،لارتباط تلك القضايا بوظائف التأثير، من خلال إيصال المعنى إلى قلب السامع، بأيسر الطرق ،وبأقلها مشقة وكلفة.

11) إن التنظيمات الممارسة على مستوى الصوت، في اللفظة المفردة، أو في التأليف، من خلال احتلالها مساحة معينة ،وسيرها بطرق،تحكمها علاقات التكرار المتماثل أو المتنوع ،يجعل من تلك التنظيمات نظاما، يسعى إلى خلق فعاليات، بين المبدع والمتلقي ،من خلال ما يوظفه الأول من عناصر، تحقق خصائص الاتساق والانسجام.

12) إن إضافة بعض النقاد والعروضيين والبلاغيين القدامى عنصر المعنى في الشعر، يعد عاملا باعثا على فتح الحديث عن قيمة الوزن ،في علاقته بالمعنى. بمعنى الكشف عن قدرة الوزن، في نقل المعاني والتعبير عنها.

إن خاصية الوزن إحساس داخلي ووعي بالعملية الإبداعية،حيث يرتبط قول الشعر بالعفوية والطبيعية، فالقول الشعري يصطبغ بصبغة الوزن ،قبل تقطيعه عروضيا ،مما يجعل المتلقي، حينما يسمع كلاما،يقول هذا شعر.

إذن فهناك إحساس ووعي بخاصية متوفرة في العمل الفني ،دون أن يصرح بها صاحبها، وهي خاصية الوزن.فهذا الأخير سمة قائمة في الشعر ،سواء علم قائله قوانين العروض أم لم يعلمها.وبفقدانه لسمة الوزن يفقد معانيه ،ومجته الأسماع وفسد على الأذواق. فالمعاني تأخذ قيمتها من الأوزان، باعتبارها منظمة وحاملة لها.

وعليه يشترك الوزن مع الصوت في خاصية التأثير في السمع .ولعل هذه الخاصية قد أشار إليها (الجاحظ) في اعتبار الصوت مظهرا من مظاهر إخراج اللفظ والكلام الموزون أو المنثور وبه يحدث التأليف..

13) لقد حققت مفاهيم الشعر عناصر، تتوفر في الظاهرات الإيقاعية، منها الوزن والقافية،و ائتلاف الأجزاء وائتلاف المعاني.

كما كانت الخصائص اللسانية مظهرا من مظاهر الجودة في الشعر، من خلال ربطه بقضايا الأصوات والفصاحة والبلاغة.

14) بالرغم من إسقاط بعض النقاد لعنصر القافية في الشعر، إلا أنها تعد عنصرا إيقاعيا أساسيا، لا يمكن الاستغناء عنه ،فهي مظهر من مظاهر الشعر و أساس من أسس التفريق بينه وبين النثر ،علاوة على اعتبارها عنصرا ذا دلالة، ييسر على الشاعر التعبير عن مختلف المعاني.كما أنه تتجلى فيها التنظيمات الإيقاعية، بصورة منتظمة ،مما يجعلها تشكل نظاما قائما بذاته .

ولعل أبرز خصائص المواءمات في القوافي، التماثل في حروفها ومقاطعها والائتلاف بينها ،علاوة على توفيرها لمجال صوتي واسع، من تكرر أصوات معينة بصورة منتظمة،وعلى تواجد اكبر في مساحة النص.

وبذلك تعد القافية مركز تكثيف موسيقي، وبنية مصغرة للوزن ،وعليه يكون ما تحدثه من إيقاع، مشكلا ملمحا بلاغيا،في جانبيه الشكلي والدلالي ،وفي وظائفها التأثيرية والجمالية والتعبيرية،علاوة على كونها ظاهرة ثقافية،في ارتباطها بمختلف القضايا والمضامين،المعبر عنها بأصوات، تتفق دلاليا – في معظم حالاتها– بالظروف التي ساهمت في إنتاج العمل الفني.

15) إن الإشارة إلى القصد في القول أو التأليف ،يفتح المجال لتوسيع النظرة حول استعمال تراكيب دون أخرى، أو بالأحرى أصوات دون أخرى، ومن ثم تحقق دلالات دون غيرها في الخطاب الأدبي ،مما يفتح المجال أيضا، للحديث عن إيقاع المعاني.

16) إن حديث البلاغيين والنقاد العرب عن بعض القضايا البلاغية، منها التصريع والتقفية والسجع والتطريز والموازنات ،وغيرها من الظاهرات البلاغية،يعد جانبا مهما في الدرس الإيقاعي، باعتبار تلك الظاهرات تنظيمات، تفسر حركة النص الأدبي .

17) إن الاهتمام ببعض مكونات الوزن ،عبر توزيعات مختلفة ، يعد من التنظيمات المهمة ،في خلق إيقاعات في العمل الفني. ولعل أهمها : العروض والضرب.

كما أنه ما كان من حديث،حول خصائص القول الشعري، من ظاهرة التوازن في الكلام ،من خلال استواء التقسيمات،وتعادل الأطراف، وتشابه الأعجاز بالهوادي، وموافقة مآخيره بمباديه،وقلة الضرورات الشعرية، كل ذلك يعد من التنظيمات الإيقاعية التي تدخل ضمن الظاهرات الإيقاعية، وتحقق خصائص الانسجام والاتساق في العمل الفني ..

18) إن مسالة المسافات المتعلقة بطول التركيب أو قصره ،تخلق إيقاعا معينا ،في ارتباطه بهذه الخصائص، وهذا ما يجعل ضرورة استثماره وتطويره ،خاصة ما ورد في قضايا الفصاحة ،من خلال الإشارة إلى الطول والاعتدال في التركيب، أو ما أشار إليه (ابن طباطبا) العلوي، أثناء التقسيمات التي قدمها لظاهرة السجع، على أساس الطول والقصر والاعتدال ،أو من خلال ما أشار إليه (ابن سينا)، من خلال حديثه عن بعض العناصر التي يتوفر عليها الوزن، حينما فرق بين الوزن العددي ،وبين ما يتعلق بمصاريع الأسجاع، والتقارب في الطول والقصر، وإن لم تتقارب إيقاعيا، ليدرك بذلك (ابن سينا) الفرق بين الوزن والإيقاع.

19)إن مسالة قول الشعر لم تهمل المتلقي، بل من النقاد –أمثال ابن طباطبا– من عدَّ مسألة التمام والنقصان في الشعر، تعود للمتلقي، فما قبله واصطفاه،فهو راق، وما مجَّه ونفاه، فهو ناقص.ومن ثم ارتبطت الأغراض الشعرية المتنوعة بالحالة النفسية المعدة لها . وهذا ما انتشر حديثا في مختلف المجالات التربوية والتعليمية من خلال الاهتمام بما يعرف بزمن التعليم.كما وسعت هذه الأفكار النظرة إلى الإيقاع، من خلال دراسته،في علاقته بالمتلقي، لأن جانبا من أثره، يظهر في هذا الأخير.وبذلك تتحقق الجوانب الابلاغية في الإيقاع.

20) إن في ارتباط الأوزان بالمعاني إشارة إلى بعض مميزات التشكيل الشعري، في بداياته ونهاياتـه، حيث أن الثقل يلائم البدايات، والخفة تلائم النهايات .وبذلك يتسع مجال الحديث عـن معـايير الخفـة والثقل، في كل من تأليف الحروف ،في اللفظة المفردة ،أو في التركيب، ليشمل القول الـشعري ،فـي أعلى مستوى ،من جانبه العروضي وهو الوزن.

21)لقد اكتسب الوزن صفات، كما اكتسبها الصوت والتركيب اللغوي. والجدير بالملاحظة أن تـصور الصفات في الأوزان كان منوطا بالمتحركات والسواكن ،فالقوة أو الضعف،والخفة أو الثقل ،يقـع كـل منهما على المتحركات والسواكن المرتبة ترتيبا معينا .لتتحقق بذلك أهمية المكونات السابقة في الوزن، وهذا ما يرجعنا إلى نظام الخليل من جديد.

22) كما ارتبط الوزن ببعض الأغراض، وعلى أساسها نُعت بنعوت ،منها الفخامة والبهاء والرصـانة والطيش أو قلة البهاء .كما ارتبط بالعاطفة ونبضات القلب، واقتران هذه الأخيـرة بالحـالات النفـسية للمتكلم .وعلى أساس ذلك تم النظر إلى نوع وعدد المقاطع الصوتية المنتجة، في ارتباطهـا بحـالات اليأس والجزع ،من جهة ، وفي ارتباطها بحالات الحماسة والفخر ،من جهة أخرى .

وبالرغم من نسبية تلك التفسيرات ،فإنها في ربطها الأوزان بالمعاني أو الأغراض أو العواطـف، تثري الدرس الإيقاعي، من خلال تعلقه بمجالات التأثير والانفعال والاستجابة، مما يخرج الإيقـاع،من كونه بنية محسوسة،ترد في انساق معينة ،إلى كونه تفاعلا، يُفسَّر في ظل علاقته بالمبـدع والمتلقـي، على حد سواء.

23) إن من الدارسين من أقر بعلاقة الوزن بالمعنى، مع نفي خصائص البحور، وفي ذلك ربط للإيقاع بالتجربة المعبر عنها.و يمكن القول أن التسليم بوجود علاقة بين الوزن والمعنى، سيسلم بطريقة غيـر مباشرة،إلى طرح فكرة خصائص البحور، ولو على مستوى التصور. ذلك أن تلك الخصائص ليـست قائمة في البحر أو ملتصقة به، وإنما التسليم بارتباط الوزن بالمعنى،وأن من الأوزان ما يناسب بعض المعاني – ولو كان عفوا- فإن الملاءمة، تفضي إلى الحديث عن خصائص المعنى وفعاليات تأثيرهـا في المتلقي، ومن ثمة تسقط تلك الخصائص على البحور، وإن لم يكن ما أسقط عليها كائنا فيها، وإنمـا كان بحكم كونها نسقا، وردت فيه تلك المعاني ،فأخذت مواصفاتها بعضا منها، أو ما له صلة بها.

24) إن ارتباط الأوزان بالمعاني يمكن أيضا أن نجد له تفسيرا ،إذا رجعنا إلى الإيقاع، في كـل مـن الشعر والموسيقى، ونظرنا إلى الصوت في اللغة ،وكيف ارتبط بالمعنى والإدراك والتـصور، وكيـف يعبر عن الأنا الداخلية ،وكذا كيف يملك القدرة على الإحالة الخارجية للأشياء، بخلاف الـصوت فـي الموسيقى ،الذي يُعدم الخصائص السابقة .

25)إن التسليم بأن الوزن الواحد، قادر على التعبير ،عن مضامين مختلفة ،مع ملاحظة اختلاف النغمة والإيقاع في كل حالة، وإن التسليم بأن الأوزان المختلفة تشترك في التعبير عن موضوع واحد، يقـود إلى القول بأن ملامح التمايز والتفرد ،على المستوى الإيقاعي، تظهر أكثر، في ارتبـاط هـذا الاخيـر بالتجربة ذاتها، أو بلحظات الكتابة والإبداع .ولا يعني هذا إطلاقا، أن فكرة التفكير في عناصر العملية الإبداعية، لا تكون قبل الكتابة ،وإنما أثناء هذه الأخيرة تُنظم وتجمع شوا ردها، لتخرج في صورة فنية مؤثرة.

26) إن فكرة ارتباط الأوزان بالمعاني أو الأغراض ،أو ما عرف من نعوت الأوزان، لم يكن حكـرا على النقاد والعروضيين والبلغاء، بل هو أمر أشار إليه الفلاسفة المسلمون .فقد جعل (ابن سينا) لكـل غرض لحنا، يليق بحسب جزا لته أو لينه أو توسطه .كما تحدث عن صفات الطـيش والوقـار فـي البحور .ويشير (ابن رشد) أيضا إلى أن تمام الوزن يكون بمدى مناسبته للغرض، فمـن الأوزان مـا يصلح لغرض دون آخر، ومن المعاني ما يناسب الوزن الطويل، ومنها ما يناسب القصير .ولعل تلـك الإشارات كلها لقضية،تكاد تكون نفسها، ليس من باب الصدفة أو العبث، مما يجعل المـسالة جـديرة بالاهتمام والدراسة، حتى وإن كان ارتباط الأوزان بالمعاني ليس سمة مطردة، فيما وصلنا من تـراث شعري، حيث بدت تلك الخاصية في جزء منها ،وهذا ما يتطلب دراسة موسعة ،تقوم على الاستقصاء والإحصاء والتحليل والمقارنة.

27) لقد تنوعت مظاهر الخروج عن النسق الشعري القديم ،لتشمل جوانب قد أثرت قـضايا إيقاعيـة مهمة، منها الزحافات والعلل،والاهتمام بالبحور المهملة .كما أن مختلف الأشكال التي عرفهـا الـشعر

العربي تُعد تلوينا ت إيقاعية، تكشف عن ثراء العروض الخليلي، في صلة تلك الأشكال -على اختلاف درجة الاتصال – بالقواعد التي وضعها الخليل،وبذلك تعد مختلف الأشكال المولـدة امتـدادا لتـراث شعري أصيل، يشكل فيه العروض الخليلي مرجعية أصيلة من مجموع مرجعيات، في تشكيل وتفـسير إيقاعات الشعر العربي .

28) إن ارتباط تنوع الأشكال الشعرية، بدوافع مختلفة، منها الرغبة في التجديد ،والابتكار ،والميل إلى الجمال ،والتفنن في أوزان الشعر ،ورغبة التحرر من رتابة الأوزان، والدعوة إلى تيـسير العـروض ووضع قواعد سهلة ، وكذا طبيعة البيئة والظروف التي تحياها المجتمعات ،كل ذلك يجعل الظـاهرات الإيقاعية ترتبط بجوانب نفسية وتعبيرية وتأثيرية وجمالية وتبليغية، في علاقتها بكـل مـن المبـدع والمتلقي،على حد سواء.وبذلك تصير الظاهرة الإيقاعية ظاهرة ثقافية..

29)إن الأوتاد والأسباب وحدات إيقاعية تمييزية، تكسب التفعيلة خصائصها،ومن ثم الوزن .وبـالرغم من تساوي مكونات الأوتاد أو الأسباب، في تفعيلات مختلفة، فإن إيقاعات الوزن تختلف، ممـا يفـتح المجال واسعا للبحث في المتحركات والسواكن ،في علاقتها بالأصوات. فتتـالي صـوتين مجهـورين يليهما مهموس ،يختلف من دون شك عن مجهور يليه مهموسان. ومتحركان يليهما ساكن، يختلف أيضا عن متحرك يليه ساكن فمتحرك.

30)إن الزيادة في مكونات التفعيلة، خاصة ما طرحه (حازم القرطاجني) ينوع مـن دون شـك فـي إيقاعات التفعيلة ومن ثم الوزن .وإن كانت هذه النظرة لم تغيَّب في نظام الخليل، وهي ما كان في باب الزحافات والعلل، فإن من هذه الأخيرة ما يزيد في عدد مكونات التفعيلة، لتتلون بذلك إيقاعاتها.

31) إن الاهتمام بأمر المتحركات والسواكن ،من دون شك ،سوف يكشف عن بعض الأمور المتعلقـة بالارتكاز والسكتات والزمن، خاصة وإن من الباحثين من أشار إلى فضل الخليل علـى المستـشرقين، من خلال ميزة الإحساس بهذا الإيقاع، من خلال تتابع الحركة والسكون.

32)لعل التجارب التي أقيمت في معرفة الفترة الزمنية التي يستغرقها الصوت، من خلال أداء سلـسلة كلامية، تتكون من نفس الكم المقطعي، وما أثبتته تلك التجارب من اختلاف بعـض التفعـيلات ،وإن تطابقت في عدد المكونات، لجدير بتعزيز الطرح من جديد حول علاقة الأصوات بالمعـاني والإدراك والتصور، لصلته باللغة وارتباط هذه الأخيرة بعلوم وتخصصات متعددة،وأيضا في علاقتهـا باليـات (كيفيات) الأداء، وما يحمله هذا الأخير من اختلاف وتمايز، من شخص لآخر، وأيـضا فـي علاقـة الأصوات بنظم الكلام .

33)إن جانبا كبيرا من خصائص الظاهرات الإيقاعية المتعلقة بالخطاب الأدبي، قد كشف عنها التعريف اللغوي لمصطلح إيقاع، حيث أن الجانب اللغوي ظل مغيبا ،في كثير من الأحيان، مما أدى إلـى قـول بعض الدارسين أن جانبا من خصائص الايقاع ،هو من نتاج ثقافات أجنبية .إلا أنه وبقـراءة بـسيطة لدلالات المفهوم اللغوي ،لمادة (وقع) ولمصطلح إيقاع، نقف على بعض عناصر وخصائص الظاهرات الإيقاعية في الخطاب الأدبي .

34)إن البحث عن الإيقاع، خارج كل ما هو مادي، أمر صعب، إن لم نقل مستحيلا .فالعمل الفنـي له موضوع يفرض نفسه، في جزء من ماديته، سواء على المستوى السمعي أو البـصري .وعليـه لا يمكن إنكار الجوانب المادية في اللغة والأصوات ،إذ تعد بمثابة علامات أو إشارات أو تنظيمات ،تسهل علينا ما يلتبس بها. وعليه يتم الكشف عن التفاعل الحاصل بينها ؛إنه تفاعل بين الـصوت والمعنـى، وبين اللفظ والمعنى ،وكذا بين الشكل والمضمون ،لإمكانية تقديم تفسير شامل للظاهرات الإيقاعية، في علاقتها بالخطاب الأدبي.

35)إن مختلف التنظيمات الكائنة ،في العمل الفني، تبقى عاجزة عن تفسير الظاهرات الإيقاعية، إن لـم تتسم بحركة، يذكيها عمل الفنان ،لتكون مؤهلة لتحقيق وظائف التأثير والإفهام والتبليغ .وعليـه فـإن العبقرية الفنية والخيال لدى الفنان ينشطان، بفعل الإدراك الملهم من الله تعالى، حيث يعمل الفنان فكره ويجمع قواه وينظم شوارد أفكاره وفيض أحاسيسه، ليسوقها وفق حركة منظمة ،تترك أثرها في نفـس المتلقي، وتخلق فيه تجاوبا ،يقل أو يزداد ،حسب درجة فاعلية التنظيمات الكائنة في العمل الفني.

36) إن الاقتصار على الجوانب الموسيقية، الناجمة عن البنية العروضية وحدها ،غيـر كـاف لـتفهم الظاهرات الإيقاعية، بل لابد من النظر في ما تخلقه اللغة من الجوانب السابقة، في مختلف تنظيماتهـا

،سواء على مستوى الحروف التي تتخذ من الأصوات مادة لها، أو على مستوى اللفظة الواحدة، أو على مستوى التركيب، دون فصل تلك الجوانب عن الحركة الداخلية للنص.

37) إذا كانت الحركة الإيقاعية، في مختلف ظاهراتها، تتسم بالانتظام والتنظيم، فإن هذا الأخير يكمن في الأصوات، أكثر من غيره ،باعتباره أول ما يؤلف من جهة، و باعتباره جامعا بين عناصر لغوية وعروضية وبلاغية، من جهة أخرى.

وعليه ضرورة الاهتمام بالمتحركات والسواكن ،في الظاهرات الإيقاعية، باعتبارها تمثيلا صوتيا، يجمع بين خصائص عديدة، يتم توزيعها على بنى مختلفة وبآليات متنوعة ،عبر مساحة النص.

38) تتنوع الحركات الجزئية ،في علاقتها بالحركة الكلية للخطاب الأدبي، بتنوع العلاقات المشكلة في النص، من حركة المواءمة بين الصوت والمعنى، وبين اللفظ والمعنى ،وبين التركيب والمعنى ،وبين العناصر البلاغية والمعنى ،وبين البنية العروضية ،في علاقاتها بين كل ما سبق، والمعنى.

39)إن ارتباط الوزن بالمعنى أو العاطفة أو الغرض، هو ما كان وراء فكرة تبعية الإيقاع للتجربة المعبر عنها، حيث أن ذلك الارتباط – وإن كان نسبيا – فإنه يسهم ،في كثير من الأحيان، في تفسير الظاهرات الإيقاعية، من خلال تلون إيقاعات النص أحيانا بحركية، توائم المضامين المعبر عنها، وفق أوزان عروضية معينة.

40)إن ما يمكن اكتشافه من حركة في العمل الفني، لا يمكن أن يُفصل عن صاحبه، حيث أنه يكسب الحركة الإيقاعية حيوية ونضارة–علاوة على حيوية النظام اللغوي ذاته– فإنه يشربها من قدحه،ويكسيها من حلله، فيخرجها في زي أنيق، فيستحسنها الذوق ويستلذها السمع، ويستوعبها الفن،وتستطيبها النفس .وعليه يترك الإيقاع لذة في المتلقي ،ويخلق فيه نوعا من التشويق لمعرفة أكثر. وعليه يكون المتلقي أكثر تهيؤا واستعدادا وتكيفا والمعاني التي يتلقاها، ومن ثم يفتح المجال واسعا للتخيل و إثراء دلالات النص.وبذلك ترتبط الحركة الإيقاعية في جانب منها بالذوق والشعور .

41) إن العناصر البلاغية – على اختلافها– تُنوِّع في مواطن التوزيع الموسيقي،ومن ثم تثري الحركة الإيقاعية فلا تجعلها مقتصرة على أماكن خاصة، بل تتنوع بين بدايات ووسط ونهايات، لتفسر بذلك سر حيوية الحركة الكلية للعمل الفني .فالسمع والبصر يتوزعان عبر مساحات واسعة من النص، ليصحبهما الفهم ،في كل موطن يشغلانه ،ومن ثم تخرج النفس من نمطية التأثير، بفعل تعزز الإيقاع العروضي بإيقاع بلاغي، يكون هو المكسبه حيوية وتجددا .ولعل هذا يتعزز بقضاء الإيقاع البلاغي على فكرة تردد ارتباط العروض أو الأصوات بالجوانب الدلالية،حيث أن الإيقاع البلاغي تتجدد دلالاته، بتجدد الصياغة الأسلوبية للجملة، في ارتباطها بسياقات مختلفة،بل إن المعاني ذاتها ،ضمن ظاهرة بلاغية ،تشكل إيقاعا، بغض النظر عن طبيعة التركيب .

42) إن الحركة الإيقاعية، في العمل الفني، لا ينبغي أن تقتصر على بنية إيقاعية واحدة وما تحدثه هذه الأخيرة من أثر في المتلقي، في علاقتها بالسياق الكلي أو العام الذي يرد فيه النص، بل لا بد من النظر إلى جميع البنى الإيقاعية، باعتبارها بنى متحركة ،تترك أثرها في كل موقع تحتله،لأنها إن اختفت في موقع، فإن بنى أخرى تظهر، وقد تكون ناجمة عنها أو مغايرة لها، ليظل الصراع قائما،حتى ينتهي الأمر إلى سيطرة إيقاع بنية دون أخرى، ومن ثم سيطرة دلالة دون أخرى، تكون سمة بارزة في النص.

43)إن اعتبار البنوية الإيقاع بنية، تتشكل بفعل تنظيمات معينة في النص، دون ربطها بمبدعها ،هو قضاء على حيوية النص، من خلال إقصاء صاحبه ،والذي يسهم بشكل كبير، في إنكاء حركة النص.

كما أن عزل السيميائيين الإيقاع عن الدال المصوت ،باعتبار إمكانية إيجاد علاقة ،على مستوى المضمون، يسقط أهمية الدال، في علاقته بمعناه ،وكأن المعاني تصير شيئا خارجا عن العلامة اللغوية ،أو بالأحرى لا وجود لما يعرف بالدلالة المعجمية أو الاجتماعية .وفي هذا قضاء على حياة اللغة وتقويض لنظامها ،في فصلها عن الفكر الإنساني، وفي تعلقها بثقافة ناطقيها.

44) إن التنغيم يعد من العناصر المساعدة،في تفسير الحركة الإيقاعية ،و إثراء دلالات النص، حيث أن التنغيم كبنية فوق تركيبية، تجمع بين خصوصيات المتكلم والمتلقي، على حد سواء ،إذ يرتبط التنغيم، أكثر ما يرتبط، بالأساليب، وإن كان يشمل المفردة الواحدة، بدراسة النغمة فيها ،ولكن الدلالة المأخوذ بها ،هي دلالة مجموع النغمات . إن التنغيم يوضح دلالات النص ويثريها ،كما يعمل على

خلق تأثير في المتلقي، ومن ثم خلق فعاليات التخيل .وعليه يعد التنغيم ضربا من ضروب الإيجاز في التعبير ،وبذلك يحقق قيما دلالية وجمالية وتأثيرية.وبهذا يمكن أن يكون التنغيم مجالا، يوسع النظرة للبلاغة العربية ،في إطار تفسير دلالات الأساليب وأغراضها البلاغية، في علاقتها بكل من المتكلم والسامع وسياق الكلام.

45)إن سمة الإشارية التي تكتسبها الظاهرات الإيقاعية، هي رموز دالة ،تتعدد دلالتها حسب زوايا المعالجة .وعليه يصير النظام العروضي الخليلي ترميزا رياضيا دالا ،حيث يكتسب تلك الدلالة كلما انتقلنا من نظام إلى آخر، انطلاقا من نظام قاعدي، يتمثل في المتحركات والسواكن، وصولا إلى نظام أكبر، يتمثل في نظام الوزن.

46) لقد تنوعت الظاهرات الإيقاعية في إلياذة الجزائر، باختلاف العناصر المشكلة لها ،من صوتية ونحوية وصرفية وعروضية وبلاغية.حيث ارتبطت هذه العناصر جميعا بجوانب دلالية ،فسرت قوام الحركة الإيقاعية في مقطوعات الإلياذة .

47)تعددت الحركة الإيقاعية في الإلياذة، حيث اتخذت مسارين؛ أفقي وعمودي ،وقد كان التقاطع والتداخل بينهما سمة بارزة.وتتعدد العناصر المفسرة لتلك الحركة كما تتنوع مسارات الحركة الإيقاعية داخل النص الواحد،إلا أنها تتميز بالانسجام والتنظيم، مما يجعلها نظاما قائما بذاته ،تتوحد في ظله الحركة والدلالة العامتين للنص. .

ومن تلك العناصر، تركيب البنية العروضية ذاتها، و ما لحقها من زحافات وعلل مختلفة.كما فسرتها ظاهرة عروضية ،كثرت في الإلياذة، وهي التضمين العروضي الذي تنوعت آلياته، على مستوى البيت الواحد، من خلال تعلق الصدر بالعجز، أو على مستوى الأبيات ،على اختلاف عددها واختلاف مواطن العروض.ليجسد التضمين العروضي حركة إيقاعية، قوامها التعلق بين المعاني.

48) لقد اتفقت دلالات التنغيم في التعجب، من خلال النسبة التي مثلها ودلالات الحركة الإيقاعية العمودية –والتي مثلت أعلى نسبة– كما اتفقت دلالات تنغيم الاستفهام والحركة الإيقاعية الأفقية في الإلياذة.

وعليه يمكن القول أن التوافق الدلالي يتحقق بين البنى التركيبية، وبين البنى فوق التركيبية . .

49) إن الظواهر الإيقاعية الشعرية تتجلى بوضوح في البنية العروضية، بما تشمله من وزن وقافية، وبما تمتاز به من نظام التكرار والتناسب ،من جهة،واشتمالها على خصائص أخرى، تتصل بالبنى الصوتية، من جهة ثانية، واتساع مجال ورودها وتنوع الأنظمة التي تتجلى فيها ،من جهة ثالثة .فكانت بذلك البنية العروضية فعلا إطارا عارضا وضابطا لحركية وحيوية الإبداع الفني.

50) لقد جمعت إيقاعات البنية العروضية في الإلياذة، بين خصائص النظام العروضي القائم بذاته، وبين خصوصيات اللغة والأسلوب، من خلال استثمار عناصر ذات الصلة الوثيقة بالظاهرات الإيقاعية، منها الصوتية والنحوية والصرفية والبلاغية والدلالية.وهذا ما صيَّر البنية العروضية مرنة، تفسر على اكثر من جانب.وذلك ما جعلها تأخذ دلالتين بارزتين: سمعية تتصل بالمتلقي وذوقه ،ومرئية باعتبارها ظاهرات فيزيائية بصرية، تثبت وجودها ،في شكل معين ،دون آخر، لتكشف عن الصراع الكائن بين مختلف العناصر اللسانية، والثقافية المشكلة لبواعث وخصوصيات العمل الفني.

51) إن النظم على الجوانب العروضية يحقق التناسب في المقادير ،والتناسب سمة تسهم في رصد وتتبع مسار الحركة الإيقاعية، حيث تبرز ملامحها وتكسبها فعالية التأثير، كما هو الشأن في الحركة الإيقاعية التي شكلتها العناصر الصوتية و العناصر البلاغية ،من تقديم وتأخير وتشبيه وتطريز وتجميع وتقسيم وتصريع وتقفية وموازنات.

52)إن البنية الإيقاعية العروضية تجمع بين خصوصيات النطق وكيفيات الأداء، وبين وظائف التعبير و التأثير في المتلقي، وتحقق وظائف تمييزية، حيث تميز الشعر عن غيره من أنواع الكلام،ومن ثم قابلية المفاضلة بين الأنواع الأدبية.وكذلك فإن (مفدي زكرياء) قد جمع في إلياذته، بين خصوصيات النوع الأدبي – الشعر– الذي له القدرة على حفظ تراث الأمة الجزائرية،وبين خصوصيات تاريخها وثقافتها وحضارتها الممتدة الجذور إلى أزمنة سحيقة ،والمحفوظة في ذاكرة الأجيال التي تعمل على تعميق ذلك الامتداد، باختلاف الزمن واختلاف الثقافات .ولذلك كان (مفدي زكرياء) يبحث عن كل ما يمكن أن يخلد قصة الجزائر، ويجعلها منقوشة في الذاكرة حتى من خلال القالب الذي يكتب فيه .

53) لقد كشف النظام الصوتي ضمن البنية العروضية أن المتحرك هو أساس في الإيقاع العروضي، كما أنه أساس وأصل في الصوت،أضف إلى ذلك أن التساوي أو التقارب بين عدد المتحركات في البنية العروضية ،وبين عدد المقاطع الصوتية القصيرة، يكشف عن أن المتحرك هو الأكثر ثباتا في ظل التغيير الذي يصيب البنية العروضية حيث أن، التغييرات تصيب السواكن أكثر ،كونها أكثر عرضة للتغيير.

ولعل هذه النظرة ذاتها نجدها في اللغة ،حيث أن التغيير يصيب حروف العلة أكثر من غيرها ،كما أن الإبدال الحاصل في الصوائت،أثناء تشكيل بعض الصيغ كاسم الفاعل واسم المفعول مثلا، كثيرا ما يفضي إلى نقل الحركة إلى الحرف الصحيح.أضف إلى ذلك أن ظاهرة الإدغام أو الإبدال، بين الحروف، كانت في حروف متجانسة أو متقاربة، ولم يكن إبدال الصحيح بالمعتل هو الأساس.وما يعزز أن الساكن هو الأكثر عرضة للتغيير – علاوة على الزحافات والعلل– التحول الحاصل في المقاطع الصوتية.

54) إن ما يحدث من تغييرات في البنية الإيقاعية العروضية لا يفسد إيقاع الوزن ،بل يكون تلوينا إيقاعيا، يتيح للشاعر التفنن في الإيقاع من جهة ،وعدم استقلالية تلك التلوينات – رغم توزيعها،في أماكن مختلفة، وعبر مساحات متباينة– عن الإيقاع الكلي للخطاب الشعري.وعلى هذا الأساس يمكن القول أن ما يمكن أن ينعت به الوزن، من رتابة موسيقية ،يلتصق أكثر بالشكل النموذجي أو الصورة المثالية للوزن، بمعزل عن الاستعمال الشعري.

.55) لقد حققت البنية الإيقاعية للإلياذة سمات الشيوع والوضوح،مما ييسَّر الاتصال بالمتلقي ويوطد الصلة بينه وبين الشاعر .كما اكتسبت تلك البنية إيقاعا متنوعا، تحقق في ظله الكم والكيف، من خلال خصوصيات التوزيع. مما أخرج الإيقاعات من حدود السذاجة والرتابة،وبذلك رفع الملل والسأم الذي يمكن أن يصيب القارئ.

56)إن رصد الظاهرات الإيقاعية، في العمل الفني، يقضي بعدم إحداث قطيعة بين النص كبنية دالة وبين صاحبه، في ظل علاقتهما بالقارئ والموروث الثقافي ،على اختلاف جوانبه،مما يجعل عمليتي الفهم والتواصل يتحققان بين المبدع والمتلقي، في علاقة متعدية قوامها النص كحلقة وصل بينهما..

57)لقد جمعت البنية الإيقاعية للإلياذة ما أقرته قوانين البلاغة والعروض، خاصة ما يتعلق بالتكرار المماثل الذي يجعل النفس تطرب للشيء المتجانس المعاد بنفس الكيفية، لفترة زمنية معينة ،وبين التنوع الذي يطرب النفس هو الآخر، من خلال نقلها من حالة إلى أخرى، ولا يعني هذا اضطرابها وتملك الفوضى لها ،و إنما هي نقلة منعشة تكسر سياج الملل إذا أحاط بها ،ليحفزها من جديد،ويجعل الصلة بينها وبين المبدع تتجدد وتتقوى.

58)لقد تقاطعت مضامين البنية الإيقاعية للوزن في الإلياذة، حيث اشتركت أحيانا في المضمون واختلفت في سمات الإيقاع .كما اختلفت إيقاعاتها باختلاف المضامين .إلا أن الملاحظ هو انسجام الحركة الإيقاعية للبنية العروضية في علاقتها بالمضامين المعبر عنها في الإلياذة.

كما يشكل المقام أو السياق التمايز الحاصل في إيقاعات البنى العروضية المشتركة في المضامين ،لتتناسب دلالات هذه العناصر والحركة الإيقاعية التي يحدثها شكل دون آخر.

وبناء على هذه الخاصية يمكن فتح المجال لتفسير لتفسير علاقة الأوزان بالمعاني أو بالأغراض أو بالعواطف،اعتمادا على علاقة المعنى المعبر عنه في البنية العروضية بالسياق الوارد فيه،لأن هناك تفاعلا بين جملة من العناصر الخفية، منها: السياق والعوامل الثقافية والحضارية واللسانية والحالة النفسية والشعورية للمبدع .

59) إن إلياذة الجزائر تمثل بإيقاعاتها امتدادا لموروث شعري، يسهم في امتداد واستعمال وزن المتقارب،مما يجعل لهذا الوزن طواعية النظم ،على اختلاف البيئة ومعطياتها، وعلى اختلاف المضامين والرؤى.

60) إن الاهتمام بالسواكن والمتحركات، باعتبار اختلاف خصائص الحروف المشكلة لها ،يؤدي إلى الوقوف على أسباب التنوع الموسيقي في النص، حيث يشكل ذلك التنوع تلون إيقاعات البنية العروضية ذاتها ،رغم نظمها على وزن معين، لتفسر في ظل الدلالات الإيحائية، لما تخلقه الجوانب الموسيقية للأصوات، في علاقتها بالمتحركات والسواكن ،وبذلك يمكن أن تدخل البنية العروضية مع الأصوات في علاقات دلالية.

61) إن البنية الإيقاعية للمصوتات، ، تعمل على توسيع قنوات الاتصال التي تتجسد في آلياتها فعاليات التأثير، وتحقق مبدأ جذب السامع واستمالته، ومن ثم تحقيق وطيد الصلة بين الناص والمتلقي.
كما تخلق المصوتات،بإيقاعاتها، توازنا وتناسبا في إيقاعات المقطوعات، حيث كانت، في بعض الحالات، تعويضا موسيقيا لبعض المقاطع المختزلة من البنى العروضية.

62) إن النظر في المصوتات يعزز، من جديد، تعميق النظر في ما سبق ذكره،من ضرورة إيجاد العلاقة الكائنة بين المتحركات والسواكن ،على اختلاف مكان تواردهما ،من أسباب و أوتاد وتفعيلات ،ضمن الوزن الواحد وضمن أوزان متعددة.أضف إلى ذلك، إيجاد علاقة بين الوتد والسبب .ذلك أن إيقاعات الخطاب الشعري قد بنيت ،في جانب منها،على ثنائيات موسومة بـ(متحرك ،ساكن)، (صامت ،صائت) ،(صامت ،مصوت) ،(مصوت، صائت)،(مقطع طويل،مقطع قصير)،(وتد، سبب) (تفعيلة قصيرة، تفعيلة طويلة)، (قافية مقيدة ،قافية مطلقة) ،(حركة سريعة ،حركة بطيئة)،(حركة أفقية، حركة عمودية) ،(وزن خفيف،وزن ثقيل) ،(جانب مادي،جانب معنوي)، وغيرها من الثنائيات ،لتدخل هذه الأخيرة في علاقات بلاغية، قوامها التضاد ،لتسهم في تجسيد الإيضاح والتناسب والتوازن والانسجام ،على مستوى البنى الإيقاعية.

63)ارتبطت القوافي ،من حيث الندرة والشيوع (باعتبار الاستعمال)، بتجسيدها لخصوصية من خصوصيات الممارسة الشعرية ،كما تدخل في جانب التأثر العفوي، ببعض إيقاعات النص القرآني أو القصائد الشعرية، مما شهد له الذوق العربي بالجودة والحسن والطلاوة، فساهمت العملية الإبداعية على استحضاره وتوظيفه بحركة عفوية .وبذلك تحيل إيقاعاته إلى تناصات وتقاطعات ،تكشف عن جانب من ثقافة المبدع ،وتجسد معايير البراعة الفنية و خصوصية التميز والإبداع، من خلال ارتباطها بمعان، تكشف عن رؤية الشاعر وأحاسيسه ووجدانه ،في ظل ارتباطها بسياقات مختلفة،وتواردها في مقامات متنوعة.

64) دخول كل من العروض والضرب في الإلياذة، من خلال ظاهرتي التصريع ،في علاقات بلاغية وعروضية، يتحقق في ظلهما :الاتفاق في الأوزان و التناسب في المقادير،و الاهتمام بالكم والكيف، مما يقضي على النشاز الموسيقي ويحقق إيقاعا قائما على أساس المجانسة.
أضف على ما سبق ،فإن ما كان ،في ظل الإيقاعات الناجمة عن التصريع والتقفية،من اهتمام بالصوامت والصوائت ،يجعل هذين الظاهرتين تقومان على أساس صوتي.

65) لقد كشفت ظاهرتا التصريع والتقفية عن أن الإيقاع يتجاوز التصور السيميائي، من خلال عدم الاقتصار على ما يمكن أن يتشكل من دلالات ،على مستوى المضامين، بل يجب أن ينظر إلى الدلالة اللغوية التي يحملها المكون ذاته، ثم ما يحققه هذا الأخير على مستوى التركيب.ولعل هذه النظرة

ترتبط بما سبق ذكره ،من خلال تعزيز الدلالة النحوية ،والنظر إلى طبيعة (نوع) المكونات ذاتها،وما تحققه من دلالات ،ثم ربطها بمختلف الوظائف النحوية.

66) ضرورة الاهتمام بالقوافي الداخلية، وبطريقة توزيعها وأماكن تواجدها،وكذا علاقاتها بكل من العروض والضرب والقوافي الخارجية ،ومكونات البيت الشعري ،ودلالة المقطوعات، والحركة الإيقاعية فيها ، لأنها تشكل ثراء إيقاعيا يصحبه ثراء دلالي، بفعل التلاؤم بين إيقاعات المكونات السابقة.

كما ترتبط القوافي الداخلية ببعض الظاهرات البلاغية ،منها التطريز، حيث يخرج هذا الأخير ،من حدود التناسب في المقادير، والتساوي في الأوزان، والتماثل في بعض الحروف أحيانا، إلى علاقات دلالية، تجسد مناسبة المعاني للتطريز، حيث تبعت فيه المعاني الألفاظ .

67)إن إيقاعات اللازمة قد انسجمت وإيقاعات المقطوعات، حيث شكلت فيها اللازمة حركة إيقاعية، تداخلت والحركة العامة لإيقاعات المقطوعات ،من خلال علاقات متنوعة ،منها الكلية والجزئية والمماثلة، بفعل ما حققته دلالات التضمُّن والتطابق .

وعلى هذا الأساس تعد اللازمة تلوينا إيقاعا متميزا يضاف إلى مختلف العناصر المشكلة للظاهرات الإيقاعية في إلياذة الجزائر

68)إن اتصال الإيقاع الشعري ببعض الفنون الأخرى، خاصة الموسيقى منها، لا ينبغي أن يجعل منه مرادفا لإيقاع هذا الأخيرة .وكذلك اتصاله بالعروض ،لا ينبغي أيضا، أن يجعله مرادفا له، بل يشكل هذين الأخيرين أنظمة إيقاعية، من مجموع أنظمة إيقاعية أخرى، أو بالأحرى يشكلان جانبا مهما، في تفسير حيوية النص والحركة الخفية فيه.

كما أن ارتباط الإيقاع ببعض الدراسات النصية الحديثة، كالأسلوبية والبنوية والسيميائية، قد ساهم في تفسير الظاهرات الإيقاعية –على اختلاف وجهة النظر – من جهة،كما كشف عن أن مختلف الجوانب الإيقاعية المدروسة،في الدراسات السابقة، يحتكم إلى أساس نحوي ،من جهة أخرى. وهذا من شأنه أن يعزز ،من جديد، النظر إلى الإيقاع، في علاقته بالنحو، ومن ثمة الدلالات المتنوعة التي تحققها العناصر النحوية،في علاقتها بالتركيب والخطاب الأدبي الواردة فيه .

وكذلك ما كان من صلة الإيقاع بالعروض،فإنه يقضي بضرورة توسيع النظر في نظام الجملة العربية، وعلاقتها بالوزن الشعري، مما قد يفسر أكثر، علاقة الأوزان بالمعاني أو الأغراض أو العواطف .وهذا يؤكد ،مرة أخرى، أن النظر إلى المعاني المحققة ،في ظل بنية إيقاعية معينة، دون النظر إلى الدلالات المحققة، بفعل العناصر النحوية قد يخفي عنا الفهم الشامل للظاهرات الإيقاعية .

أضف إلى ما سبق فإن ارتباط الإيقاع بالشعر، باعتباره فنا، يتطلب عدم تغييب بعض العناصر المهمة، في العملية النقدية، وهي الذوق الأدبي وبعض المفاهيم المتصلة بعلم الجمال.

و يرتبط الإيقاع أيضا، بعناصر لسانية وثقافية، وما تتطلبه الكتابة والإبداع ،قصد تحقيق مختلف الوظائف المنوطة بالعمل الفني ،في علاقتها بالمبدع والمتلقي والنص المنتج،على حد سواء ،مما يحقق ابلاغية في الإيقاعات .حيث تكون الدلالة –على اختلاف جوانبها – هي المحرك والكاشف عن فعاليات الحركة في النص الإبداعي، إذ تتنوع هذه الأخيرة وتكون مصدر ثراء له، باختلاف العناصر المدروسة فيه ،من صوتية ونحوية وعروضية وبلاغية.كما تختلف تلك الدلالة باختلاف العناصر السابقة، في علاقتها بالمبدع ،من ناحية أولى، وبالمتلقي، من ناحية ثانية، والنص الواردة فيه ،من ناحية ثالثة .حيث أن تلك الجوانب المدروسة ،في ارتباطها بما سبق،تفسر أيضا، في علاقتها بالعوامل المساهمة في عملية الإبداع.وعليه يشكل الإيقاع في العمل الأدبي جانبا نقديا مهما، في إمكان تقديم تفسير إضافي له.

وبناء على ما سبق من خصائص، تحققت في البنية العروضية للمتقارب، حيث اشتملت على كل الخصوصيات التي أقرها العروضيون والنقاد قديما، سواء في أنواعها(ضروبها) أو في زحافاتها وعللها ،نجد أن (مفدي زكرياء) يمارس عملية قراءة التراث أثناء نظمه الشعر. بمعنى أنه جمع بين مهمتي الشاعر والناقد في آن واحد. وهذا أمر صعب التحقق، لأن الشاعر قد يعسر عليه الإبداع في ظل تكريس معايير نقدية معينة.

وإذا كانت إلياذة الجزائر –باعتبارها مشروعا ثقافيا– قد جمعت بين مضامين متعددة ،وفي فترات مختلفة وأمكنة متنوعة ،إذ يظطلع بأحداثها بطل رئيسي هو الجزائر، فإن إيقاعاتها–الإلياذة – قد شكلت منظومة إيقاعية، تنوعت عناصرها ،من صوتية ونحوية وعروضية وبلاغية ودلالية، لتلتقي جميعا وإيقاع وزن واحد ،هو وزن المتقارب.

و إذا كان الإيقاع العروضي هو الجامع لإيقاعات الإلياذة ،فإن الإيقاع البلاغي من شأنه أن يفسر حيوية وحركية العمل الفني،بشكل أوسع ، باعتبار أن الإيقاع البلاغي يجمع بين خصائص عدة ،تتوفر في الإيقاع العروضي، منها الصوتية والتناسب في المقادير ،والتساوي في الأوزان، و التجانس في الحروف والتراكيب ،وكل هذه العناصر لا تطرح إشكالا معقدا بالجوانب الدلالية كما هو الشان في الإيقاع العروضي .ويمكن لهذا الجانب أن يثمن البحث مستقبلا.

ويبقى هذا البحث ، في مجال الدرس الإيقاعي في علاقته بالجوانب الدلالية، محاولة تقريبية تحتاج إلى توجيه وتقويم وتقييم ،من طرف أعضاء اللجنة المناقشة ،فيتم بذلك إثراؤه، بفعل ملاحظاتهم ونصائحهم ،ليكون جهدا مثمنا للدراسات التطبيقية،في الدرس الإيقاعي، بصفة عامة،و الأدب الجزائري بصفة خاصة.

والحمد لله بدءا وختاما.

المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

01)القران الكريم.

02)أبو الحسن حازم القرطاجني ، مناهج البلغاء وسراج الأدباء ،تحقيق و تقديم محمد الحبيب ابن الخوجة ،ط(2)،دار الغرب الإسلامي ،بيروت ،مؤسسة جواد للطباعة،1981 م.

03)أبو الحسن محمد بن أحمد بن طبابا العلوي ،عيار الشعر ، تحقيق د. عبد العزيز بن ناصر المانع ،توزيع مكتبة الخانجي –القاهرة ، مطبعة المدني ،مصر ، 1985م.

04)أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، الكامل ، تعليق: محمد أبو الفضل إبراهيم و السيد شيحاتة ، الجزء الأول والثاني، دار نهضة مصر للطبع و النشر– القاهرة، (دت).

05)أبو الفتح عثمان بن جني:

–الخصائص، تحقيق د. عبد المجيد هنداوي ،ج(1) وج(2)، ط(02)،دار الكتب العلمية للنشر ،بيروت ،2003م .

–الخصائص،الجزء الأول، تحقيق علي النجار، ط(2)، دار الكتب المصرية للنشر، 1952م.

–الخصائص،الجزء الثاني، تحقيق علي النجار، دار الكتب المصرية للنشر، القاهرة ،1955م .

06)أبو الفرج قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ،ط(3)، مكتبة الخانجي للنشر،القاهرة ،مطبعة الدجوى، ،1978م .

07)أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، كتاب سيبويه،الجزء الرابع ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد بن هارون،ط(1) دار الجيل،بيروت .

08)أبو بكر محمد بن الحسين بن دريد،الاشتقاق،الجزء الثاني،تحقيق وشرح عبد السلام محمد بن هارون،ط(3)،مطبعة المدني ،القاهرة،مكتبة الخانجي للنشر القاهرة،(د ت).

09)أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي،كتاب العين،تحقيق د.مهدي المخزومي،ود.إبراهيم السمرائي،الجزء الأول،منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات،بيروت ،لبنان،1408ه–1988م.

10)أبو عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، سر الفصاحة ، ط(1)،دار الكتاب العلمية للنشر ،بيروت،1982م.

قائمة المصادر والمراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

11)أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ:
-البيان والتبيين ،تحقيق د.درويش جو يدي، الجزء الأول، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت ،2003 م.
12)-الحيوان ،شرح وتحقيق :د.يحي الشامي، الجزء الأول،ط(6)، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت،(د ت).
-الحيوان ،الجزء (06) ،شرح وتحقيق د.يحي الشامي،ط (3)، منشورات دار ومكتبة الهلال بيروت.
-الحيوان ،شرح وتحقيق يحي الشامي،الجزء (05) ،ط(03)، منشورات دار مكتبة الهلال بيروت ،1990م.
-الحيوان،الجزء الثالث،شرح وتحقيق د. يحي الشامي،ط(3)،منشورات دار ومكتبة الهلال ،بيروت،1990 م.
13)أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي ،العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ،تحقيق و تعليق .محمد محي الدين عبد الحميد،الجزء الأول،ط(5) ،دار الجيل للنشر و التوزيع و الطباعة ،لبنان 1981م .
14)أبو علي الحسين بن سينا:
- أسباب حدوث الحروف، مراجعة و تقديم طه عبد الرؤوف سعد، مكتبة الكليات الأزهرية للنشر، 1978م.
15)-الشفاء ،مراجعة وتصدير د.إبراهيم بيومي مذكور،تحقيق د أحمد فؤاد الأهواني ،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة 1966 م..
16)-الإشارات والتنبيهات ،شرح نصر الدين الطوسي،تحقيق سليمان دنيا، القسم الأول ،ط(2)،دار المعارف بمصر،1971 م .
17)أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، تأويل مشكل القرآن، تعليق إبراهيم شمس الدين، طبعة (2) ، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان، 2002م.
18)أبو هلال العسكري ،الصناعتين ،تحقيق علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم ،منشورات المكتبة العصرية ،صيدا بيروت ،1986م .
19)الخطيب التبريزي ، الكافي في العروض و القوافي ،شرح وتعليق: د. محمد أحمد قاسم ،المكتبة العصرية ،بيروت ،2004م.
20)ضياء الدين بن الأثير ، المثل السائر في أدب الكتاب و الشاعر،الجزء الأول،تقديم و تحقيق: د. أحمد العوفي و د. بدوي طبانة ،ط(2) ،نشر و طبع دار الرفاعي بالرياض ،1983م..

21)عبد الرحمان جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة و أنواعها،الجزء الأول، شرح و تعليق محمد أحمد جاد المولى بك و محمد أبو الفضل إبـراهيم و علـي محمـد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية صيدا ، بيروت 1992م .

22)عبد القاهر الجرجاني:

-أسرار البلاغة- في علم البيان-تحقيق وتعليق سعيد محمد اللّحّام،ط(1)،دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت.

23)-دلائل الإعجاز ،قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، طبع مكتبة الخانجي بالاشـتراك مع الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، 2000 م .

-دلائل الإعجاز،تقديم أبـو زقية،المؤسـسة الوطنيـة للفنـون المطبعيـة، الرغايـة، الجزائر،1999 م.

24)محمد بن عبد الرحمن بن عمر أبو المعالي جلال الدين القزويني ،الإيضاح في علوم البلاغة،تحقيق وتعليق وفهرسة:فريد الشيخ محمد،وإيمان الشيخ محمد،ط(1)،دار الكتاب

25)مفدي زكرياء ،إلياذة الجزائر، تقديم د. محمد عيسى و موسى، مراجعة د. محمد بن سمينة ، مؤسسة مفدي زكرياء و الديوان الوطني لحقوق المؤلف و الحقوق المجاورة ، الجزائر، 2004م .

*** المعاجم:**

01) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ،لسان العرب،الجزء السادس،ط(01)،دار صادر للطباعة و النشر ،بيروت ،1997م.

02)إنعام فوال عكالي،المعجم المفصل في علوم البلاغة،مراجعة أحمد شمس الدين،جزءان،ط(2)،دار الكتب العلمية ،بيروت،لبنان،1996م.

03)محمد التونجي،، المعجم المفصل في الأدب،الجزء الأول، ط(1)، دار الكتب العلمية بيروت لبنان،1413ه-1993 م.

04)محمد سمير نجيب اللبدي،معجم المصطلحات النحوية والصرفية،مطبعة أمزيان ،الجزائر،1980م .

ثانيا: المراجع

01)ابتسام أحمد حمدان،الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العـصر العباسـي،مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود،ط(01) ،منشورات دار القلم العربي ،حلب،1997 م.

02)إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ،ط(3)، مكتبة الأنجلو المصرية للطبع و النشر،1965م .

03)إبراهيم صحراوي ، تحليل الخطاب الأدبي ،- دراسة تطبيقية -، ط (02)، منشورات دار الأفاق ، الجزائر 2003 م.

04)أبو بلال عبد الله الحامد ،الكلمة أقوى من الرصاصة،ط(1)، توزيع و طبع الدار العربية للعلوم ،بيروت،2004م .
05)أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري،عروض الورقة،تحقيق محمد العلمي ، ط(1)، مطبعة النجل الجديدة ،نشر دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب ، 1984م.
06)أحمد أمين ، ظهر الإسلام ،مطبعة لجنة التأليف و الترجمة والنشر – مكتبة النهضة المصرية – القاهرة – ط(4) – 1966 م .
07)– النقد الأدبي، الجزء الأول،ط(3)،مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،القاهرة،1963م.
08) أحمد حسن حامد ،التضمين في العربية،بحث في البلاغة والنحو،ط(1)، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الدار العربية للعلوم،بيروت، لبنان.
09)أحمد رجائي ، أوزان الألحان بلغة العروض و قوائم من القريض ، ط(01)، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر ،دمشق،1999م .
10)أحمد شامية ،في اللغة، دراسة تمهيدية منهجية متخصصة في مستويات البنية اللغوية،ط(1)، دار البلاغ للنشر و التوزيع ،الجزائر،.
11)أحمد عثمان رحماني،الرؤيا والتشكيل في الأدب المعاصر،ط(1)،مكتبة وهبة للطباعة والنشر،القاهرة،2004م.
12) أحمد فوزي الهيب،.إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف،.دراسة في فلسفة العروض،.ط(1)، نشر دار القلم العربي، دار الرفاعي،.سوريا، حلب.2004 م.
13)أحمد كشك ، محاولات للتجديد في إيقاع الشعر ، ط(1) ، 1985 م.
14)–القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة و النشر والتوزيع،القاهرة،2004م.
15)أحمد كمال زكي ، النقد الأدبي الحديث أصوله و اتجاهاتـــه،ط (2)، دار النهـــضة العربية للطباعة والنشر بيروت ، 1981 م .
أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، ط(03) ،عالم الكتب،القاهرة، 1992م .
16)–دراسة الصوت اللغوي ، عالم الكتب للنشر ، القاهرة ، 1991م .
17)أحمد مستجير،مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي، ط(1)،المكتب الدولي للتصوير العلمي وطباعة الأوفست،الجيزة،1987 م.
18) أمين عبد المجيد بدوي،القصة في الأدب الفارسي ،.دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت، 1981م.
19)بكري شيخ أمين ،التعبير الفني في القرآن الكريم ،ط(4)، دار الـــشروق، بيـــروت و القاهرة،1980 م.
20)بلحيا الطاهر،تأملات في إلياذة الجزائر لمفدي زكرياء،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر 1989م .
21)بلقاسم بن عبد الله ، مفدي زكرياء شاعر مجد الثورة ،حوارات وذكريات،ط(2)، طبع دار هومة ، ،نشر مؤسسة مفدي زكرياء،الجزائر، 2003م ..

22)بوساحة احمد،أصول أقدم اللغات في أسماء الجزائر،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،2002م.
23)جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، دار الثقافة بمصر 1978م.
24)جون بول سار تر ،ما الأدب ،ما الكتابة،لمادا نكتب ،لمن نكتب، موقف الكاتب في العصر الحديث .ترجمة وتقديم وتعليق د .محمد غنيمي هلال ،دار العودة بيروت، 1984 م.
25)حسام البهنساوي ، علم الأصوات ،ط(1)، نشر مكتبة الثقافة الدينية ، توزيع الظاهر ، القاهرة.2004م .
26)حسن ظا ظا ،اللسان و الإنسان –مدخل إلى معرفة اللغة– ط(02)، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع دمشق باشتراك مع الدار الشامية بيروت، 1990م.
27)حسني عبد الجليل يوسف ،التمثيل الصوتي للمعاني–دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي–ط(1)،الدار الثقافية للنشر ،القاهرة،1418ه–1998م.
28)حسين أبو النجا ،الإيقاع في الشعر الجزائري، نشر اتحاد الكتاب الجزائريين، 2003م.
29)حلمي خليل ،العربية علم اللغة البنيوي –دراسة في الفكر اللغوي العربي الحديث – دار المعرفة الجامعية إسكندرية، 1995 م.
30)حلمي مرزوق ، النقد والدراسة الأدبية ،ط (1)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ، 1982 م .
31)تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ،1982 م.
32)حنفي بن عيسى ،محاضرات في علم النفس اللغوي،ط(2)، المكتبة الوطنية للنشر و التوزيع ،الجزائر.
33)خليفة بوجادي، الثابت اللساني في إلياذة الجزائر بين المنظور الوظيفي والاتجاه الأسلوبي،دار هومة للطبع ،العلمة، 2001 م.
34)داود عبده، .دراسات في علم اللغة النفسي ،.ط (1)،.مطبوعات جامعة الكويت ،1984م.
35)رتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة: د. مصطفى بدوي ، مراجعة: لويس عوض ، المؤسسة المصرية للتأليف و النشر ، 1963 م.
36)رجاء عيد ، التجديد الموسيقي في الشعر العربي ،(د ط) ،(د ت) .
37)رشيد بن مالك،السيميائية–أصولها وقواعدها–مراجعة وتقديم:د.عز الدين مناصرة ،منشورات الاختلاف،الجزائر،2002م..
38)رمضان عبد التواب،ثلاثة كتب في الحروف–للخليل بن أحمد الفراهيدي وابن السكيت والرّازي– ط(1)،مكتبة الخانجي للنشر،القاهرة،1982م.

39)روبرت هولب ،نظرية التلقي ،.ترجمة د.عز الدين إسماعيل ،ط (1)،نشر المكتبة الأكاديمية ،القاهرة .2000 م .
40)زبير دراقي و أ.د عبد اللطيف شريفي ،محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، 1998م.
41)سعد عبد العزيز مصلوح ،دراسة السمع والكلام – صوتيات اللغة من السمع إلي الإدراك – ط (1) عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة ،2000 م.
42)السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث –مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية،ط(03) ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، 1984م.
43)سمير أبو حمدان ،الإبلاغية في لبلاغة العربية،ط(01) ،منشورات عويدات الدولية،بيروت،باريس،1991 م.
44)سيد البحراوي :
–الإيقاع في شعر السياب ،مطابع الوادي الجديد،القاهرة، 1996م .
45)–العروض و إيقاع الشعر العربي –محاولة لإنتاج معرفة علمية – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993م .
46)سيد قطب،في ظلال القران،الجزء(5)،ط(12)،دار الشروق للطبع،بيروت،1986م.
47)شهاب الدين بن أحمد أبي الفتح الأبشيهي المحلي،المستطرف في كل فن مستظرف،مطابع الزهراء للإعلام العربي ،مدينة نصر،2004م.
48) صابر عبد الدايم ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور ، مكتبة الخانجي للنشر –القاهرة .1992م.
49)صلا ح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط (3)، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت 1985 م .
45)صلاح عبد الفتاح الخالدي ، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الشهاب للنشر ، باتنة ، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ،الرغاية ، 1988م.
46)صلاح يوسف عبد القادر ،في العروض والإيقاع الشعري ،ط(01) ،شركة الأيام، الجزائر ،1996–1997 م .
47)عباس محمود العقاد ، اللغة الشاعرة،
48)عبد الرحمن الوجى ، الإيقاع في الشعر العربي،ط(1)، دار الحصاد للنشر والتوزيع ،.دمشق ،1989م .
49)عبد القادر عبد الجليل ، هندسة المقاطع الصوتية و موسيقى الشعر العربي ،ط(1)،دار صفاء للنشر و التوزيع ،عمان ،1998م– 1419ه .
50)عبد القادر هني ، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ،ديوان المطبوعات الجامعية –الجزائر ،1999م .
51)عبد المالك مرتاض:
–الأدب الجزائري القديم – دراسة في الجذور– دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر ،2003م .

51)–في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها.دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،2002 م.
52)عثمان موافي ، في نظرية الأدب – من قضايا النثر والشعر في النقد العربي القديم،الجزء الأول، دار المعرفة الجامعية للطبع و النشر و التوزيع، الإسكندرية، 2004م.
53)عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ،ط(4)، دار العودة للطبع ، بيروت،1981 م .
54)علي الشرع،لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث،نشر وطبع جامعة اليرموك،1991 م.
55)علي عبد الواحد وافي،اللغة والمجتمع ،.ط (4)، مكتبات عكاظ للنشر والتوزيع ،1983 م.
56)علي يونس ،دراسات في العروض و البلاغة، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ،القاهرة .2003م .
57)عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر–الشعر وسياق المتغير الحضاري–دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع،عين مليلة،الجزائر،2004م.
58)غالي شكري ،أدب المقاومة ،مكتبة الدراسات الأدبية،دار المعارف،مصر، 1970م .
59)فؤاد سليمان قلادة ، الإيقاع الحيوي و دوره في التعليم والتعلم ،مراجعة أ.د. إيزيس نوار ،دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع ،الأزاريطة ،الإسكندرية .2003 م .
60)فاروق خورشيد،أديب الأسطورة عند العرب،ط(1)،مكتبة الثقافة الدينية للنشر،القاهرة،2004م.
61)فردينان ده سوسر ، محاضرات في الألسنية العامة ، ترجمة : يوسف غازي ومجيد النصر ، المؤسسة الجزائرية للطباعة الجزائر، 1986 م .
62)كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي،ط(1) –دار العلم للملايين ، بيروت ، 1974 م.
63)مؤسسة مفدي زكرياء ،الأبعاد الدينية و الفلسفية و التربوية لآثار مفدي زكرياء ،المطبعة العربية ،غرداية ،2005م.
64)مؤسسة مفدي زكرياء ،الأبعاد الدينية والفلسفية والتربوية لآثار مفدي زكرياء ، أعمال الملتقى الدولي المنعقد بغرداية أيام :11و12 ماي ، 2005 م،المطبعة العربية ،غرداية ، 2005 م.
65)مؤسسة مفدي زكرياء،مفدي زكرياء في حنايا الجزائر،أعمال الملتقى الدولي المنعقد بغرداية أيام:16 .17.18.فيفري 2002م،نشر مؤسسة مفدي زكرياء 2005م.
66) محمد أبو الفرج ،المعاجم اللغوية في ضوء دراسات علم اللغة الحديث،ط(1)، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ،بيروت، 1966م .

67)محمد الصالح الصديق،البيان في علوم القران ،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر ،1994م.
68) محمد العياشي ، نظرية إيقاع الشعر العربي ، المطبعة العصرية ،تونس ،1976م .
69)محمد زكي العشماوي:
– فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1981 م .
70)–الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر ،بيروت 1983 م.
71)محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2001م .
72)محمد صالح الصديق ،البيان في علوم القرآن ،طبع المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،1994 م.
73)محمد عبد السلام كفافي، في الأدب المقارن ،دراسة في نظرية الأدب والشعر القصصي،ط(1)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1971 م.
74)محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،1984 م.
75)محمد عبد المنعم خفاجي ود. عبد العزيز شرف ، النغم الشعري عند العرب ، دار المريخ للنشر الرياض ، مطبعة نهضة مصر ، 1978 م.
76)محمد عزام،التحليل الألسني للأدب،منشورات وزارة الثقافة ،دمشق،1994م،ص/157.
77)محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ط(2)، دار المعرفة الجامعية إسكندرية، 1998 م..
78)محمد عيسى وموسى ،كلمات ،مفدي زكرياء في ذاكرة الصحافة الوطنية ،مؤسسة مفدي زكرياء،الجزائر 2003 م .
79)محمد محمد داود ، الدلالة والحركة – دراسة لأفعال الحركة في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة– ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، 2002 م .
80)محمد ناصر ،الشعر الجزائري الحديث ،اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 – 1975)، ط (1) ، دار الغرب الإسلامي، 1985م.
81)محمود حجازي،اللغة العربية عبر القرون ،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،القاهرة،(دت) .
82)مراد عبد الرحمان مبروك ، من الصوت إلى النص،نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري،ط(1)،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية،2002م.
83)مصطفي صادق الرافعي ،إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ط (03)، دار الكتاب العربي للنشر بيروت 2001 م.

84) مصطفي عبده ،فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، ط(02)، مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة 1999 م.

85)مصطفى ناصف،نظرية المعنى في النقد العربي،(د ط)،دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت لبنان .

86)ملاس مختار ،دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث – عبد الله البرد وني نموذجا – المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،الرغاية ،الجزائر ،2002 م.

87)ممدوح عبد الرحمان ، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ، 1994م .

88)نازك الملائكة،قضايا الشعر المعاصر ،ط(06) ، دار العلم للملايين ،بيروت 1981م..

89) نذير فوزي العظمة، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث –الشعر السعودي أنموذجا– ط(1)، مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر، 2001 م.

90)نور الدين السد ، الشعرية العربية ، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية في العصر العباسي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1995 م.

91)نور الهدى لوشن ،مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية الأزريطة – الإسكندرية .2001م

92)هيغل، فن الموسيقي ، ترجمة جورج طرابيشي ، ط(1) ، دار الطليعة للطباعة والنشر 1980 م.

93)وتر جيمس تيرنر، الموسيقى تاريخ موجز ،ترجمة محمد النوني و أ. شكيب ،مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ، د ت ..

94)يحي الشيخ صالح،شعر الثورة عند مفدي زكرياء،دراسة فنية تحليلية ،ط(1)، دار البعث للطباعة والنشر ،قسنطينة 1987 م.

*الرسائل الجامعية:

د. ناصر لوحيشي ،أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والوقع الشعري.رسالة دكتوراه دولة.إشراف .ا.د.صلاح يوسف عبد القادر.كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة مولود معمري تيزي وزو،1426 ه - 2004م.

*المجلات والدوريات:

01)آمنة بن مالك ،(ظاهرة التنغيم في البحث الصوتي بين القديم والحديث)، الآداب ،مجلة فكرية أدبية العدد (02)،1426ه–1995م،معهد الآداب و اللغة العربية،جامعة منتوري،قسنطينة.

02)خالد عبد الرؤوف الجبر ،(دراسة التنغيم الصوتي عند الفارابي و بعض فلاسفة المسلمين)– البصائر – المجلد السابع(7)العدد الأول(1) – المؤسسة العربية للدراسات و النشر . آدار، 2003م.

03)مديرية الاتصال و الإعلام و التوجيه ،روضه الجندي ، مجلة ثقافية توجيهية ،العدد 149، تيبازة ،1997م .

04)مصطفى بن زكي التوني ،(اتجاهات معاصرة في الدراسات الصوتية).مجلة الدراسات اللغوية،المجلد الثاني ،العدد (1)،محرم-ربيع الأول،1421ه،أبريل – يونيه،2000م.مطبعة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية،السعودية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

Résumé de la recherche

Cette recherche est considérée comme une approche liée au sujet du rythme relatif à la poésie arabe en général, et à la poésie Algérienne d'une manière spécifique.

L iliade d'Algérie de Moufdi Zakaria etant le modèle de ma recherche sur le rythme de la poesie arabe, aussi peut on la considire comme une etude academique et pratique qui met en exergue les notions theoriques, et raccourcit la distance entre la pratique et la theorie.

On observe effectivement, une rareté en matière des recherches pratiques caractérisées par la globalisation dans le domaine du rythme poétique , alors cette recherche présente un modèle approximatif qui vise à l'approfondissement et la globalisation a travers l'étude des phénomènes rythmiques en mentionnant l'aspect sémantique réalise a partir de ces phénomènes en pratiquant dans le patrimoine poétique algérien .

Ce dernier est le produit créatif des poètes algériens, La mémoire de la nation algérienne. le même patrimoine, préserve l'aspect historique , et indique les différents éléments qui composent les concepts de construction , et de mutation à travers l'interaction des différents aspects sociaux, culturels , politiques, économiques, religieux , idéologique et littéraire.

donc, cette recherche nous montre les différents phénomènes rythmiques de l'Eliade d'Algérie ,en visant ses cotes sémantiques , d'autre part on met , en valeur la valeur artistique de l'Eliade .

Selon les perspectives de cette étude on peut citer les éléments suivants :

- *La définition claire de la notion (le rythme poétique).*
- *La distinction entre le rythme poétique, métrique, et musical.*
- *La richesse du système métrique El Khalili .*
- *L'indication à l'interférence existante entre les éléments vocaux , métriques , grammaticaux et sémantiques . ainsi que la procédure qui enrichit cette étude liée au rythme poétique :*
  - *Renforcement des cotés sémantiques dans le rythme poétique selon les fonctions réalisées , ainsi que la transmission des différents messages.*
  - *L'ouverture de l'étude critique littéraire en là rendant globale.*

Suivant les idées su citees , alors la procédure suivi dans cette étude c'est la procédure de la constatation analytique , en appuyant sur des mesures statistiques et comparatives pour pouvoir atteindre à travers cette procédure à connaître les

ملخص البحث
باللغة الفرنسية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

Cette étude est basée sur trois axes principaux qui sont :

- *Préambule, Chapitres, conclusion.*

- *Dans Le préambule on démontre qu'il existe une complication entre les phénomènes rythmiques , on se référent aux différents disciplines et connaissances qui forment le point de rencontre des phénomènes , et d'autres part elles favorisent à apporter des explications aux phénomènes rythmiques .*
- *Et selon le préambule on constate la différence entre le rythme poétique et le rythme musical et le rythme métrique .*

- *Les principaux chapitres :*

- ***Chapitre –I- :** J'ai parlé de la signification vocale et au sujet d'éloquance qui ont permis d'investir quelques éléments dans l'explication des phénomènes rythmiques.*
- ***Chapitre – II - :** Puisque le rythme étudié c'est le rythme poétique , alors , ce chapitre indique les différentes définitions de la poésie chez les anciens . et apartir ce ces définitions on a extrait des éléments où caractéristiques qui nous permettent d'expliquer les phénomènes rythmiques dans la poésie.*
- *On a aborder la relation entre l'aspect métrique et l'aspect sémantique en montrant si la relation précédente existe ou non .*
- ***Chapitre - III - :** Dans ce chapitre on a montre les types de poésie qui forment un aspect différent à celui créé par El-Khalil , on renforçant cette idée , par des tentatives qui expliques les rythmes de la poésie arabe , ces explications sont référents soit l'aspect musical , vocal et mathématique .*
- ***Chapitre - IV - :** On a spécifier la notion de rythme surtout dans la poésie selon les explications apportées par les chercheurs pour pouvoir mettre en place les moyens les plus appropriés relatif aux phénomènes rythmiques dans la poésie , et les différents aspects étudiés .*
- ***Chapitre -V- :** et puisque cette étude pratique , est considérée comme fondamentale alors ce chapitre et les suivants sont conçu comme une richesse aux cotés théoriques. alors j'ai réservé ce chapitre en parlant de mouvement rythmique dans l'Eliade d'Algérie ., à partir ses axes verticales et horizontales.*
- *j'ai abordé aussi , le sujet de l'intonation on la définissant , t en exploitant ce fait de l'intonation dans les styles , soit l'exclamation ou l'interrogation en citant la relation existante.*
- ***Chapitre -VI- :** La coupure métrique de l'Eliade ,pour étudier les constituants de la structure métrique aux suivants chapitres.*

- ***Chapitre -VII -*** *; On a réservé l'étude des rythmes métriques en limitant la structure métrique de l'Eliade . à travers ce chapitre on a parlé des différentes formes métriques précisées et sa relation avec le contenu de l'Eliade.*
- *On a abordé à ce qui se disent les changements comme rythme en comparant entre le système métrique et le système vocal.*
- ***Chapitre – VIII - :*** *Ce chapitre était le complément des chapitres su citées en montrant le rythme des rimes de l'Eliade et les sens qui ent résultent. On a limité les différents rimes de l'Eliade on la classifiant selon le dernier mot ainsi que l'accent et l'usage.*
- *On a étudié dans ce chapitre les rimes suivants ces différents positions dans le texte étude vocale et surtout ce qui existe comme phénomènes rythmiques dans le premier vers.*

Conclusion :

On a indiqué les différents résultats et conclusions souhaitées

Sources et références : *Classées par ordre alphabétique.*

Je remercié infiniment les membres de jury en ce qui concerne leur collaboration et l'acceptation de la soutenance et la correction des lacunes recensées dans cette recherche .

الفهرس

شكر
الإهداء
المقدمة ..... أ
مدخل إلى الإيقاع 1
الفصل الأول:الصوت كمؤثر إيقاعي 29
- الدلالة الصوتية 29
- الفصاحة وقضايا الصوت 42
الفصل الثاني:الشعر والظاهرات الإيقاعية 54
- قضايا الإيقاع من خلال مفهوم الشعر لدى القدامى 54
إشكالية العلاقة بين الوزن والمعنى 67
- الفصل الثالث: من مظاهر الخروج عن النسق الشعريالقديم 79
- من مظاهر التجديد في إيقاعات الشعر العربي قديما 79
- من محاولات التجديد في إيقاعات الشعر العربي القديم 84
الفصل الرابع: مفهوم الإيقاع الشعري 107
-الدراسة التطبيقية 129
الفصل الخامس: الإيقاع الصوتي 129
- بين الايقاعين العمودي و الأفقي 129
- ظاهرة التنغيم 176
* تنغيم التعجب 183
* تنغيم الاستفهام 188
* جدول الإحصاء 197
*ملاحظات ونتائج 199
الفصل السادس: التقطيع العروضي للإيادة 200
الفصل السابع: إيقاع الوزن 300
- أنواع العروض والضرب 300
- أضرب (أشكال،أنواع) المتقارب 331
- تحليل النتائج 335
- نسب شيوع الزحافات والعلل 338
- من خصوصيات البنية العروضية للمتقارب 339
- المقاطع الصوتية ضمن البنية العروضية 343
- تحليل وتعليق 345
- إيقاع المتقارب ودلالاته 347
* إيقاع الشكل الأول ودلالاته 347
* إيقاع الشكل الثاني ودلالاته 357
* إيقاع الشكل الثالث ودلالاته 364
- ملاحظات وتعقيبات 369
- إيقاع الزحافات والعلل ودلالاتها 376
الفصل الثامن : إيقاع القافية 386
- تعريفات 386
- تحديد قوافي الإليادة 391
- تصنيف قوافي الإليادة باعتبار الحروف وباعتبار الحركات 400

الفهرس

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

- أهم النتائج 405
- شرح وتحليل النتائج..... 409
- تفسير رياضي دلالي للترميز العروضي 428
- ظاهرة المبادلات الصوتية وانسجام الإيقاعات..... 433
- إيقاع القوافي باعتبار الاستعمال..... 436
- تصنيف الرَّويِّ باعتبار المخارج الصوتية..... 438
- ظاهرتا التصريع والتقفية..... 441
- إيقاع القوافي الداخلية 456
- إيقاع اللازمة..... 465
الخاتمة..... 470
قائمة المصادر والمراجع..... 482
ملخص البحث باللغةالفرنسية **492**
الفهرس..... 495

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية